Periodicul 32

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 19 BUCUREȘTI Nr. 1

1974

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

8752 II

https://biblioteca-digitala.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ.

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), str. Gutenberg nr. 3 bis, sectorul VI, București.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța Poștală nr. 2001 — telex 011631, București, România, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'etranger.
En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

Adresa REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 19 1974 Nr. 1

SUMAR

Pag.

STUDII

CONSTANTIN ERETESCU — „Fata albă şi-a spălat". Contribuţii la studiul relaţiei dintre gest ritual şi mesaj poetic 3
ANDREI BUCŞAN — Unele sugestii pentru punerea în scenă a dansului popular (I) 15
AURORA PERJU-LIICEANU — Percepţia interpersonală şi reguli de autoprezentare 37

MATERIALE

SABINA ISPAS — Avram Iancu în tradiţia populară orală 55

CRONICĂ

IORDAN DATCU — Folcloristul Ion Diaconu la 70 de ani 61
GOTTFRIED HABENICHT — Filme româneşti în „Encyclopaedia Cinematographica" 65
TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului. 69

RECENZII

PAUL PETRESCU, *Motive decorative celebre (Contribuţii la studiul ornamenticii româneşti)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971 (*Ioana Ionescu-Milcu*) . . 79

FIŞIER BIBLIOGRAFIC 81

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 19 **1974** **No 1**

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

CONSTANTIN ERETESCU — „Il (elle) lava son blanc visage" Contribution à l'étude de la relation entre le geste rituel et le message poétique . . . 3

ANDREI BUCŞAN — Quelques suggestions pour la mise en scène des danses populaires (I) 15

AURORA PERJU-LIICEANU — La perception interpersonnelle et les règles de l'apparition sociale 37

MATÉRIAUX

SABINA ISPAS — Avram Iancu dans la tradition populaire orale 55

CHRONIQUE

IORDAN DATCU — Le folkloriste Ion Diaconu à l'âge de soixante-dix ans 61

GOTTFRIED HABENICHT — Films roumains dans „L'Encyclopaedia Cinematographica". 65

TIBERIU ALEXANDRU — La chronique du disque 69

COMPTES RENDUS

PAUL PETRESCU, *Motive decorative celebre (Contribuţii la studiul ornamenticii româneşti)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971 (*Ioana Ionescu-Milcu*) . . 79

FICHIER BIBLIOGRAPHIQUE 81

https://biblioteca-digitala.ro

„FAȚA ALBĂ ȘI-A SPĂLAT"
Contribuții la studiul relației dintre gest ritual și mesaj poetic*

CONSTANTIN ERETESCU

În literatura de specialitate a fost remarcat de multă vreme faptul că unele texte ceremoniale fac o descripție a însuși actului ceremonial în care respectivele texte se realizează. Asemenea texte transpun în planul poeticului paradigma actului ceremonial.

Acceptarea existenței unei similitudini între ceremonial și literatura de ceremonial implică adoptarea unei atitudini în problema extrem de disputată a raportului dintre rit și mit. Nu vom face în cele ce urmează o prezentare a parametrilor școlii ritualiste a lui Lord Reglan. Vom aminti doar punctul de vedere al lui B. Malinowski în această problemă, punct de vedere adoptat între alții de H. J. Rose și Clyde Kluckhohn și preluat de către noi ca suport teoretic al lucrării de față. B. Malinowski consideră că esențială în discuția rit-mit este nu chestiunea primatului ceremonialului în fața mitologiei, ci relația de interferență care se stabilește între ele[1]. Peste cîțiva ani, H. J. Rose susține la rîndul său că între mit și rit poate fi constatat nu un raport de reflectare mecanică, ci unul de interferență și interacțiune reciprocă („...I postulate...a reciprocal influence of myth and ceremony...")[2]. Clyde Kluckhohn, care a studiat cu minuțiozitate relația rit-mit în folclorul Navaho, ajunge la concluzia că faptele nu ne îngăduie să generalizăm că ritualul este „cauză" a mitului sau invers. Relația dintre ele este mai degrabă de complexă interdependență mutuală, diferit structurată în diferite culturi și probabil în timpuri diferite în cadrul aceleiași culturi. Interacțiunea se exprimă în aceea că ritualul poate fi consolidat („reinforced") de către mit sau invers[3].

Interesant pentru perspectiva deschisă de școala ritualistă este faptul că cercetarea miturilor nu este condiționată de o anumită categorie folclo-

---

* Comunicare prezentată la cel de-al III-lea. Colocviu național de folclor, Timișoara, octombrie 1972.

[1] *The Myth in Primitive Psychology*, London, 1926.

[2] *Modern Methods in Classical Mythology*, St. Andrews, 1930, p. 12.

[3] *Myth and Rituals: A General Theory*, în *Studies on Mythology*, edited by Robert A Georges, 1968, p. 147.

Rev. etn. folc., tom. 19, nr. 1, p. 3–13, București, 1974

https://biblioteca-digitala.ro

rică. Legenda este aptă să fie mit în aceeaşi măsură în care mitul poate fi conţinut în orice altă categorie folclorică literară. Basme, legende, balade, cîntece au fost găsite susceptibile de a fi considerate mituri sau de a conţine elemente mitologice. Dat fiindcă esenţială rămîne relaţia mitului cu ritul, cercetarea a fost aplicată formelor celor mai diferite ale folclorului, ca şi unor opere literare culte. Astfel, Lord Reglan identifică existenţa relaţiei rit-mit în basmul *Zînele* din culegerea lui Saîntyves sau în basmul despre *Ciinele credincios*. Theodor H. Gaster a generalizat asupra originii rituale a întregii literaturi sacre a Orientului Apropiat[4], în vreme ce Francis Fergusson a extins cercetarea asupra dramei moderne, stabilind pattern-uri rituale reluate în teatrul tuturor epocilor[5] etc. Împărtăşim întru totul punctul de vedere potrivit căruia mituri sau elemente de mit pot fi întîlnite în texte aparţinînd celor mai diferite categorii ale literaturii populare.

Unele studii aplicate la texte folclorice româneşti au adoptat, de regulă în mod tacit, viziunea şcolii ritualiste, în această variantă modernă. *Tratatul de istorie a literaturii române* consemnează, discutînd despre textele ceremoniale de Anul Nou, că „*Pluguşorul* n-a fost numai o simplă urare, ci [...] probabil prima formă s-a născut din practica muncii şi a fost un tratat de veche agrotehnică"[6]. H. H. Stahl, urmărind aspectele etnografice în textul *Pluguşorului* şi relevînd date inedite privind tehnologia agrară într-o anumită perioadă istorică, cea a cristalizării textului poetic al *Pluguşorului*, a plasat dezbaterea în domeniul concretului[7]. Se înţelege că textul *Pluguşorului* care descrie momentele esenţiale ale ciclului agrar este mai puţin apt să furnizeze informaţii bogate pentru discuţia relaţiei rit-mit. Sensibil mai lămuritoare în acest sens sînt textele ceremoniale funebre aşa cum au fost analizate de prof. Mihai Pop. După o abordare globală, vizînd alte scopuri (*Modèles de la structure sémantique des textes de cérémonies*[8]), textele ceremoniale funebre au fost cercetate ulterior (*Le mythe du Grand Voyage dans les chants de cérémonies funèbres roumaines*[9] şi *Mitul marii treceri*[10]) dintr-o perspectivă ritualistă.

Pe această linie, a evidenţierii sensului ritologic conţinut în mesajul poetic, se înscrie şi lucrarea de faţă. Ne propunem să descifrăm sensul şi conotaţiile rituale ale unui singur vers—*Faţa albă şi-a spălat* —, frecvent atestat în texte populare versificate.

În viitor intenţionăm să reluăm problema redactînd cîteva alte materiale asemănătoare. Avem convingerea că analize de acest fel pot contribui direct la înţelegerea mai aprofundată a textului folcloric în condiţiile în care, în cele mai multe din cazuri, sensul ritual al fragmentului

---

[4] *Thespis*, 1950. Cf. *The Ritual View of Myth and the Mythic*, în *Myth a Symposium*, edited by Thomas A. Sebeok, Bloomington, 1968, p. 142.

[5] *The Idea of a Theater*. Cf. idem.

[6] Vol. I, p. 27, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1964.

[7] *Comentarii etnografice pe tema Pluguşorului*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 10 (1965), nr. 2, p. 151—159.

[8] (În) *Actes du X-e Congrès International de Lingvistes*, II, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970, p. 667—668.

[9] (În) *To Honor Roman Jakobson*, Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, II, 1967, Mouton and Co, p. 1602—1609.

[10] (În) *Folclor literar*, II, 1968, Timişoara, p. 79—90.

https://biblioteca-digitala.ro

de text este parțial sau total pierdut. O lucrare consacrată relației rit-mit în folclorul românesc va încheia, în proiectul nostru, această suită de analize.

★

Texte ceremoniale dintre cele mai diverse conțin versul *Fața albă și-a spălat* (var. *Se spală pe ochi, pe față, Și te spală pe obraz, Să mă speli pe față/pe brață, Pe ochi cu apă m-am spălat* etc.) cu referire la actantul logic al segmentului narativ. Sub aspect pozițional versul este plasat într-unul dintre motivele inițiale ale textului poetic.

Iată cîteva exemple :

a) *Colindă*

1. La poartă la Ștefan-vodă,
Lerului, Domnului,
Unde stă boieri de vorbă,
Dar vorba de cine este?
De Ionică Făt-Frumos.
Se sculă de dimineață,
Se spală pe ochi, pe față;
La icoane se-nchina,
Băga mîna-n buzunar,
Scoase cheia grajdului[11].
. . . . . .
2. |: Duminecă dimineață :|
|: Scoală fată dalbineață :|
|: Și d-apucă coța-n mînă :|
Și te cară la fîntînă
Și te spală pe obraz,
Pe obraz cu vinuț d-ars,
Și pe mîini cu vinuri bune[12].
. . . . . .

b) *Plugușor*

. . . . . .
1. Într-o joi de dimineață
s-a sculat badea din față;
dimineața s-a sculat,
pe ochi negri s-a spălat;
Iar soția dumisale,
prea cinstita gazdă mare,
un știr alb în mîni i-a dat
și s-a șters pe mîni curat
. . . . . .

și mai departe :

. . . . . .
Dormind cu lelica-n pat,
badea vis mîndru-a visat.
Dimineața s-a sculat,
fața albă și-a spălat,
chica neagr-a pieptănat,
cu strai nou s-a îmbrăcat,
la icoane s-a-închinat,
Domnului mi s-a rugat
visul să i se-mplinească
și mulți ani să-i dăruiască[13].
. . . . . .

c) *Cîntecul cununii*

1. Dimineață ne-am sculat,
Pie obraz că ne-am spălat,
Secerea-n mîn-am luat
Și la hold-am alergat,
Mîndră hold-am secerat[14].
. . . . . .

d) *Nuntă*

. . . . . .
1. Tînăru nostru-mpărat
Di dimineți s-o sculat,
Față albî și-o spălat,
Kici neagr-o pieptănat,
Murgul său l-o înșăuat,
Din drîmbiț-o sunat,
Mari oasti-o adunat[15];
. . . . . .

[11] *Folclor din Moldova*, II, București, E.P.L., 1969, p. 21.

[12] Béla Bartok, *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Editio Musica, Budapest, 1968, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile — Nachdrucke, IV, Herausgegeben von D. Dille, nr. 32 c, p. 179 (Groși — jud. Bihor).

[13] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885, p. 148—149, după o variantă din Bucovina publicată de S. Fl. Marian.

[14] *132 Cîntece și jocuri din Năsăud*, București, Editura muzicală, 1958, p. 47.

[15] *Folclor din Moldova*, II, p. 61, „Colăcășia" (La luatul miresei).

https://biblioteca-digitala.ro

şi
. . . . . .
2. Al nost tînăr împărat
Demineaţă s-a sculat
Şi pe obraz s-a spălat,
Pe obraz
Cu vinars
Şi pe mîn'
Cu vin bun.
Şi-n scări de argint s-a rădicat,
Peste oaste s-a uitat[16].
. . . . . .

e) *Înmormîntare*

. . . . . .
1. Şi-ţi va mai ieşi
Vidra înainte
Ca să te spăimînte.
Să nu te spăimînţi,
De soră s-o prinzi,
Că vidra mai ştie
Sama apelor
Şi a vadurilor,
Şi ea mi te-e trece
Ca să nu te-nece,
Şi mi te-a purta
La izvoare reci
Să te răcoreşti
Pe mîini pînă-n coate.
De fiori de moarte[17].
. . . . . .

Ne vom opri pentru un moment pentru a releva poziţia „particular iniţială" a segmentului de text ceremonial funebru conţinînd versul la care ne referim. Discutînd structura mitului „marii treceri", prof. Mihai Pop[18] remarca, urmînd o observaţie a lui G. R. Leach[19], că pe plan sintagmatic modelul acestei structuri cuprinde trei segmente obligatorii, cu aceeaşi valoare ca şi motifemele naraţiunilor : a) desprinderea dintr-un stadiu, b) trecerea, c) integrarea în alt stadiu. Segmentul II, trecerea, în fapt mitul „marii treceri", poate fi la rîndul său despărţit în constituenţi : 1) sfaturi pentru alegerea drumului, 2) sfaturi pentru întîlnirea cu făpturile mitologice : a) totemice, b) creştine, 3) sfaturi pentru plata vămilor. Segmentul de text citat de către noi poartă indicativul II 2 a 1 (mitul „marii treceri", sfaturi pentru întîlnirea cu făpturile mitologice, totemice, vidra) şi este echivalent funcţional, cum observă prof. Mihai Pop, cu motifemul următor II 2 a 2 (lupul). Dar, credem noi, segmentarea propusă evidenţiază şi o echivalenţă mai largă, şi anume la nivelul întregului segment II (mitul „marii treceri"). În genere, segmentul II se realizează prin juxtapunerea unor motive echivalente, iar în cadrul motivului din motifeme echivalente. Pornind de la aceste observaţii putem conchide că, deşi în ansamblul textului de ceremonial motifemul la care ne referim nu se află în poziţie iniţială, prin faptul de a se afla în poziţia iniţială a unui motiv al mitului „marii treceri", acesta aflîndu-se într-un raport de juxtapunere cu celelalte motive, se află implicit în poziţia privilegiată a motivului iniţial.

f) Descîntec

1. M-am sculat, m-am mînecat,
Pe ochi cu apă m-am spălat,
La icoane m-am închinat,
Cămaşă albă am îmbrăcat,
La biserică am alergat,

[16] S. Fl. Marian, *Nunta la români*. Studiu istorico-etnografic comparativ, Bucureşti, 1890, p. 171 ; vezi şi G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 174.
[17] Constantin Brăiloiu, *„Ale mortului" din Gorj*, Bucureşti, 1936, p. 10.
[18] *Modèles de la structure sémantique...*, p. 667.
[19] *Zwei Aufsatze über die Symbolische Darstellung der Zeit-Kulturanthropologie*, Köln, Berlin, 1966, p. 404—405.

https://biblioteca-digitala.ro

În pragu uşii am călcat.
Nime-n lume nu m-a văzut,
Nime-n lume nu m-a auzit
. . . . . .

şi apoi:

(Sfînta Maică)
. . . . . .
La fîntîna lui Iordan m-o aşezat,
Cu mîna apă a luat
Şi pe trup m-a spălat,
Şezînd pe piatră de argint,
De m-a curăţat ca un mărgărint.
A spăla m-o spălat,
Relele de pe mine o luat[20].
. . . . . .
. . . . . .
2. Să mă speli p'e faţă,
p'e braţă,
p'e trupu meu p'e tot.
Să mă spel'i d'e toat'e rălel'e,
d'e toat'e bualel'e.
Să mă speli, să mă curăţeşti
şi bine să mă limpezeşti[21].
. . . . . .

Numărul exemplelor poate fi lesne multiplicat; ne vom rezuma însă la cele prezentate, considerîndu-le suficiente pentru acest moment al discuţiei.

În plan gestual, spălarea apare frecvent în desfăşurarea unor obiceiuri. Amintim în această ordine de idei spălarea pe mîini şi pe faţă a reprezentantului vîrstnic al spiţei de neam înainte de a trage prima brazdă; spălarea la rîu în prezenţa colectivităţii săteşti a primului gospodar care a ieşit la arat în noul an agrar[22]; prima baie a unui nou-născut o săvîrşesc, în condiţiile unei desfăşurări tradiţionale a obiceiului, naşii, reprezentanţi ai spiţei de neam al noului-născut; spălarea mortului este primul moment ritual în complexul ceremonial, al înmormîntării; obiceiul semnalat de Sim. Fl. Marian[23] ca, în dimineaţa Paştilor, tinerii să se scoale pînă la răsăritul soarelui, să meargă la cea mai apropiată apă şi să se scalde, astfel încît să nu fie văzuţi de nimeni; spălarea este un moment esenţial în desfăşurarea descîntecelor de ursită, a celor de dragoste etc. Informaţii deosebit de ample în legătură cu obiceiul scăldatului de Păresimi dă Sim. Fl. Marian în lucrarea citată[24]; în toate cazurile scalda vizează sănătatea sau însănătoşirea celor care practică obiceiul. Sursele pe care îşi bazează Sim. Fl. Marian afirmaţiile acoperă întregul teritoriu românesc[25].

În toate cazurile citate şi în numeroase altele este vorba despre spălarea rituală, obicei general răspîndit, cu caracter universal. O bibliografie impresionantă se oferă cercetătorului doritor să abordeze această problemă. Pentru discuţia pe care o purtăm este suficient să spunem doar că spălarea rituală cu caracter purificator se săvîrşeşte într-un moment iniţial al ceremoniei, apare ca o premisă a desfăşurării conform normelor tradiţionale a complexului de acte rituale. Actantul participant la ceremonial,

---

[20] D. Lupaşcu, *Medicina babelor*, adunare de descîntece, reţete de doftorii şi vrăjitorii băbeşti, în „Analele Academiei Române", tom. XII, 1889, p. 47—48 (De desfăcut).

[21] A.I.E.F., mg. 3240 I v, *De dragoste*, Cîmpoieni — jud. Gorj, 1967, înf. Lina I. Gr. Niculescu.

[22] Obiceiul *Tînjalei* aşa cum acesta se desfăşoară în satul Hoteni, jud. Maramureş. O informaţie esenţială în acest sens la M. Eliade (*L'Agriculture et les cultes de la fertilité*, în *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1968, p. 283—284): „Au commencement des semailles comme au commencement des moissons, le laboureur doit s'être lavé, baigné, habillé, d'une chemise neuve etc.".

[23] *Sărbătorile la români*. Studiu etnografic, vol. III, „Cincizecimea", Bucureşti, 1901, p. 64.

[24] *Op. cit.*, vol. II, „Păresimile", Bucureşti, 1899, p. 299—303.

[25] Vezi notele de la p. 301—303.

https://biblioteca-digitala.ro

fie el activ (descîntece), fie pasiv (colinde, plugușor, cîntecul cununii, oraţii, cîntece de zori, unele descîntece), trebuie să treacă prin spălare rituală pentru a putea participa la desfășurarea actului ceremonial. Dimpotrivă, neîndeplinirea actului ritual al purificării atrage după sine eliminarea din ceremonie. În acest sens, interdicţia spălării rituale și a contactului purificator cu apa atrage după sine interdicţia participării la acte ceremoniale. Astfel, în seria obiceiurilor de la naștere, lăuzei i se interzice să se spele și apoi timp de 40 de zile să treacă orice apă curgătoare sau să aibă contact cu apa; interdicţia nu se aplică noului-născut. Consecinţa este interdicţia ca mama să participe la actele ceremoniale care însoţesc naşterea, în primul rînd botezul. Interdicţia religioasă este paralelă interdicţiei din practica tradiţională.

Chiar și în cazul textelor ceremoniale funebre, se poate vorbi despre un gest ritual „de început". După cum se știe, în viziunea tradiţională, mortul urmează să se desprindă de lumea realului, pentru a se integra în „lumea albă", în care își va regăsi ascendenţii. În acest sens spălarea rituală (*Să te răcoreşti/ Pe mîni pînă-n coate,/ De fiori de moarte*) este condiţie a desprinderii de lumea reală, este un fel de „spălare de moarte". Ilustrativ în sensul interpretării noastre este și fragmentul dintr-un alt text ceremonial funebru — *Petrecerea mortului*[26] — din care aflăm că *Sufletul din apă bea/Și el lumea o uita.*

Între textele de ceremonial citate — proiecţie în plan poetic a ceremonialului — și desfășurarea ceremonialului se relevă o relaţie de concordanţă.

Coincidenţa gest ritual — mesaj poetic care descrie gestul ritual este evidentă în unele cazuri, cum ar fi descîntecele. Spălarea este un moment concret al actului ceremonial, iar descîntătoarea își întrerupe discursul poetic pînă la încheierea momentului spălării rituale. În acest caz emiţătorul și eroul naraţiunii se suprapun.

În celelalte cazuri nu apare coincidenţa gest ritual — mesaj poetic. Faptul este explicabil dat fiindcă actele eroului naraţiunii sînt relatate la persoana a III-a (*Faţa albă și-a spălat*). Discursul poetic nu coincide temporal cu actul ceremonial. Gestul s-a consumat într-un moment trecut, cînd a avut loc actul ceremonial la care se referă mesajul poetic (badea... *pe ochi negri s-a spălat* / înainte de a pleca să are și tot el *faţa albă și-a spălat* înainte de a merge să constate bogăţia recoltei; secerătoarele se spală — *Pie obraz că ne-am spălat* — pentru a putea intra în holdă etc.) sau urmează să se producă într-un moment viitor în raport cu momentul discursului poetic (*Și-ţi va mai ieși / Vidra înainte* etc. — *Cîntecul zorilor*). Mesajul poetic reamintește gestul ritual al spălării care a însoţit sau va însoţi actul ceremonial.

Pornind de la atestările versului în literatura de ceremonial, ne întrebăm dacă o serie de gesturi total desacralizate astăzi nu aveau într-un trecut mai îndepărtat o valoare rituală (v. Ionică Făt-Frumos... *Se spală pe ochi, pe faţă,...* Băga mîna-n buzunar / Scoase cheia grajdului pentru a-și încăleca calul).

O altă întrebare pe care textul o ridică este cu ce anume se face spălarea rituală. Așa cum este cunoscut din practica obiceiurilor, spălarea

[26] S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*. Studiu etnografic, Bucureşti, 1892, p. 442.

https://biblioteca-digitala.ro

rituală se face cu apă. Este posibil ca exemplele să se refere la un asemenea tip de spălare, deși nu se face referire la apă decît într-un singur caz (textul f. 1). Dar în două texte (a_2 — *Colindă din Bihor* și d_2 — *Oraţie de nuntă* din Bucovina) apare atestată identic spălarea cu vinars și cu vin (*Și te spală pe obraz, / Pe obraz cu vinuţ d-ars / Și pe mîni cu vinuri bune*). Avem îndoieli că termenii *vinars* (*vinuţ d-ars*) *vin* bun (*vinuri bune*) au apărut din necesităţi eufonice. Credem mai degrabă că fie apariţia termenilor citaţi în contextul *fîntînă* (textul a_2) aparţine unui strat cultural mai recent, atunci cînd spălarea rituală cu vin sau vinars a fost înlocuită printr-o spălare rituală cu apă, fie că, mai probabil, anumite acte ceremoniale presupuneau spălări rituale speciale. În literatura etnologică românească nu am întîlnit nicăieri atestată practica spălării rituale cu vin[27]. Nu ni se pare însă exclusă eventualitatea ca textul folcloric să fi fosilizat într-o expresie poetică o realitate etnologică și să fi perpetuat mecanic în ciuda dispariţiei realităţii etnologice care o susţinea.

Textele citate dau informaţii interesante asupra timpului benefic al începerii actului ceremonial. Acesta este întotdeauna dimineaţa, uneori *Într-o joi de dimineaţă*.

Sub aspect stilistic faptul că este vorba de o spălare rituală este marcat de contextul imediat (fața *albă*), dar și de contextul mai larg (spălarea este însoţită de primenire vestimentară și o pregătire sufletească adecvată unui gest de început).

Observaţiile făcute în legătură cu suprapunerea, respectiv nesuprapunerea, dintre gestul ritual și mesajul poetic care descrie gestul ritual ne permit, credem, să spunem că între planul mesajului poetic și planul succesiunii momentelor rituale ale ceremonialului descris nu este o concordanţă obligatorie. Această constatare, așa cum observă prof. Mihai Pop, „confirme ce qu-a montré Cl. Levi-Strauss dans «Le geste d'Asdival» (Annuaire de L'Ecole Pratique des Hautes Études, Section de Science religieuses, 1948—1959, p. 30—31) et infirme l'opinion de Fr. Boos relativement aux mythes Tsimshioniens (*The Tsimshion Mythology*, Smithsonian Institute, 31 — st. Annual Report, Bureau of American Ethnology, 1909—1910, Washington, 1916, p. 32)"[28].

Pe baza materialului românesc prezentat susţinem ipoteza unei concordanţe pe care o numim „nonobligatorie" între cele două planuri. Firește, această concordanţă nu încercăm s-o înţelegem ca pe o proiecţie mecanică a ritologicului în poetic, proiecţie în care toate momentele și detaliile de ceremonial sînt încastrate și fosilizate într-un text imuabil. Sîntem de părere însă că gesturile rituale înalt semnificative, premise ale desfășurării ceremonialului, pot deveni mesaj poetic și pot fi regăsite în texte de ceremonial. Ele nu sînt necesare unui text ceremonial, dar reprezintă o marcă a acestuia. Atestarea spălării rituale devine în aceste condiţiuni

[27] Nici *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Herausgegeben von E. Hoffmann-Krayer, 10 vol., Berlin, 1938—1941, nu consemnează decît obiceiuri relativ depărtate de ceea ce am numi spălare rituală cu vin. Figurează între acestea obiceiul ca la 1 septembrie, în Bulgaria, ţăranul să meargă în mod solemn la semănatul de toamnă, cu care ocazie să stropească ogorul cu vin, să toarne vin pe ceafa boului și să bea vin înainte de a începe lucrul (după Arnaudoff, *Bulgaren*, p. 80). *Op. cit.*, vol. IX, 1941, p. 292. În Thurgau și Graubünden se pune vin în apa în care se face baie copilului pentru ca acesta să devină puternic și lapte pentru ca să fie alb — *ibidem*, vol. IX, p. 295.

[28] *Le mythe du Grand Voyage...*, p. 1604.

https://biblioteca-digitala.ro

o marcă a textului de ceremonial. Se înţelege că nu singura şi, după cum vom vedea în continuare, nu în mod absolut.

Ni se pare firesc ca în procesul transmiterii, deopotrivă pe axa diacronică, istorică ca şi sincronică, geografică a textelor ceremoniale, semnificaţia rituală a versului *Faţa albă şi-a spălat* să fi suferit deplasări semantice. El a putut fi perceput ca indicaţie rituală precisă, dar şi ca expresie a unei posibile concordanţe, într-un anume strat istoric, între planul gestului şi al mesajului. Este posibil ca, în acest joc al decodărilor, versul să fi fost perceput — şi a fost neîndoielnic — exclusiv ca expresie figurată. Prin această ultimă decodare versul a cîştigat în ambiguitate, dar şi-a pierdut semnificaţia propriu-zisă. Fără să fie recepţionat astăzi, în colectivitatea de participanţi la actul ceremonial, în chip unanim ca expresie figurată, versul citat — ca şi o serie foarte cuprinzătoare de alte sintagme poetice conţinînd semnificaţii rituale — a străbătut, pe plan istoric, drumul de la indicaţia rituală precisă la percepţia vagă a ritualului şi apoi la percepţia expresiei figurate. Că lucrurile s-au petrecut astfel, ne-o dovedesc texte ceremoniale în care, pentru că procesul de desemantizare a fost complet, versul — nemaigăsindu-şi justificarea — fie că a fost substituit printr-un echivalent neritual, fie că a fost eliminat.

Iată două texte de colindă :

g) 1. Fată dalbă de'mpărat(u),
D'imineaţă t'ă-aĭ sculat
Şi pă cap t'e-aĭ t'eptănat(u)
Şi maĭ mîndru t'e-aĭ'mpletit,
Cu cosiţă-n şapte viţe,
Pîntre viţe-s rumîniţe,
Pe de lăturĭ busuĭoc —
Şi fi, fiică, cu noroc [29].
. . . . . .
şi

2. Ci, ci, ci, la ĭastă casă
Est'e-o fată lăudată.
Dimineaţa s-o sculat :
Cizme roşiĭ-o chefelit,
Păruţ roşiu-o t'eptănat,
Păru roşiĭ-o t'eptănat,
Cofil'e-n mîn'o luat,
La fîntîn'o alergat [30].
. . . . . .

O situaţie demnă de toată atenţia o reprezintă atestarea versului în texte poetice neceremoniale. Numărul cazurilor de acest gen este sensibil mai mic decît cel prezentat mai înainte. Iată cîteva exemple în care versul *Faţa albă şi-a spălat* apare în cîntece epice :

h) 1. Demineaţă mă sculai
Şi pe obraz mă spălai ;
Mă spălai, mă pieptănai,
Mă luai pe lîngă rîu,
La ce holdiţă de grîu [31].
. . . . . .
. . . . . .

2. Foicică vineţea,
Voinicelul se scula,
Năstrăpioara-n mîini lua,
Pe ochi negri se spăla,
Faţa albă-şi limpezea [32].
. . . . . .

3. Frunză verde de lipan,
Ticălosul de Vălean
Cît era săptămîna
El nimică nu lucra ;

[29] Béla Bartók, *op. cit.*, nr. 32 c, p. 177—178, (Luncşoara — jud. Bihor).
[30] *Ibidem*, nr. 28 e, p. 170 (Recea — jud. Bihor).
[31] I. Bîrlea, *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, vol. I, 1924, p. 42, inf. Ileana Ardelean, Berbeşti, jud. Maramureş, „Îndrăgostita sau boala fetei".
[32] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 450, inf. Petrea Creţu Şolcan, Lacu Sărat — jud. Brăila, „Brumărelul".

https://biblioteca-digitala.ro

Cînd venea duminica,
Dimineața se scula,
Pe ochi negri se spăla,
Pe cap mi se pieptăna,
La icoane se-nchina,
Bățu-n mînă își lua,
Pe ulicioară pleca [33].
. . . . . .

În sfîrșit, extrem de rar și sensibil îndepărtat de semnificația rituală discutată, versul apare atestat în lirică.

i) 1. Frunză verde și-un susai,
I, hai, hai, murgule, hai!
De trei ori descălecai
La fîntîniță din plai,
Pusei masa și mîncai,
Mi-așternui și mă culcai.
Dimineața mă sculai,
Pe ochi negri mă spălai.
Frunză verde, floare-albastră,
M-apucă un dor de-acasă;
De-ar fi dor de la nevastă,
Aș lăsa murgul să pască;
De-ar fi dorul de la tată [34].
. . . . . .

2. Lelea care e măreață
Se scoală de dimineață
Pe ochi, pe față se spală,
Ia două- trei boabe-n poală
Și iese pe prisp-afară
Și-mi strigă: „Pui, pui, pui!"
Moțățico, d-oi mînca, de n-oi mînca,
Eu să-mi fac datoria,
Să mă vadă și neica [35].

Prezența versului *Față albă și-a spălat* în texte neceremoniale nu poate fi justificată din punctul nostru de vedere decît pe două căi : a) fie că versul reprezintă o aluviune din sfera poeziei ceremoniale în sfera poeziei neceremoniale, fie că b) textele cîntecelor epice care conțin versul sînt vechi texte ceremoniale devenite cîntece de masă mare de nuntă (poziție ambiguă, în care textul are simultan o funcție ceremonială și neceremonială) și apoi cîntece desprinse de o ocazie anumită. Această a doua ipoteză privește exclusiv seria cîntecelor epice în care versul discutat este atestat. Se înțelege că prezența singură a acestui vers cu încărcătură rituală este insuficientă pentru a decide o eventuală funcție ceremonială a cîntecelor epice în trecut. Un număr concludent de argumente ar fi necesare în acest sens. Ceea ce ne îngăduim să observăm în acest moment este doar faptul că o asemenea posibilitate nu trebuie exclusă.

---

[33] D. Furtună, *Cîntece bătrînești din părțile Prutului*, București, 1927, p. 52, Vicovu de Jos, jud. Suceava, „Vălean".

[34] *Folclor din Oltenia și Muntenia.* Texte alese din colecții inedite, vol. V, Gr. Crețu, București, 1970, p. 722.

[35] Gr. Gr. Tocilescu, *Materialuri folclorice*, vol. I, partea I, București, 1900, p. 501. Vezi de asemenea :

. . . . . .
Nevasta cari-i iubeață
Sî scoli di diminiați,
Sî spalt pi oki, pi faț,
Dă buzili cu roșați,
Sprînșenili cu negriați,
Ca să hîi măi frumoasî

din vol. I. Diaconu, *Ținutul Vrancei*, vol. II, Etnografie — Folklor — Dialectologie, București, E.P.L., 1969, p. 378.

. . . . . .
Foale verde, ismă creață,
Mîndruța care-i iubeață
Se scoală de dimineață,
Se spală pe ochi, pe față,
Și ia căldarea cea mare
Și se spală pe picioare.
Ia copilul desfășat,
Dă fuga la moașa-n sat
Să mi-l tragă de-apucat.

din *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. V, p. 649.

Nu credem că un număr mult mai mare de alte exemple să poată fi întîlnite în materialul de lirică.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai firesc ni se pare de acceptat că versul a fost deversat din sfera cîntecelor ceremoniale în cea a textelor neceremoniale. Prezența lui în lirică pare să confirme aceasta. Avem în vedere faptul că lirica — categorie folclorică prin excelență productivă — absoarbe, pe planul textului, orice poate fi preluat fără să prejudicieze specificității genului.

Acceptarea acestei ipoteze atrage după sine o concluzie interesantă, pe care ne permitem s-o semnalăm : în genere, cercetătorii au fost de acord să consemneze că discursul poetic versificat conține, în afara unor motive narative sau lirice care pot fi întîlnite în diverse categorii folclorice, un corpus de stereotipii denumit fie „imagini călătoare", fie „versuri călătoare", fie altfel. Se consideră așadar că transferul unor asemenea stereotipii dintr-o sferă de mesaje poetice într-o altă sferă de mesaje poetice nu ar fi supus unei norme. Atestarea simultană a unui asemenea vers în clase de texte diferite ar marca tocmai libertatea lui de mișcare. Acestui punct de vedere îi opunem, în urma discuției purtate, un altul, care ar putea fi exprimat astfel : unele „versuri călătoare", apreciate astăzi drept stereotipii, s-au cristalizat în cuprinsul unor texte cu funcționalitate determinată. Este și cazul versului *Față albă și-a spălat* — marcă a textului de ceremonial. Credem că numărul unor asemenea versuri în literatura populară românească este considerabil. Prin deplasări semantice cauzate de procesul transmiterii, conținutul ritologic al unor asemenea versuri s-a alterat, făcînd posibilă inserarea lor în cuprinsul unor mesaje poetice cu altă funcție. Acesta ne conduce însă la ideea unui transfer unidirecțional, de la text ceremonial la text neceremonial. Fără îndoială că un transfer similar, dar în direcție opusă, este de asemenea posibil. Nu dorim ca această concluzie să fie înțeleasă în chip absolut. O multitudine de parametri funcționează în actul creației și circulației folclorice. De asemenea nu credem că este cu putință să apreciem transferul versurilor de la ceremonial la neceremonial și invers în termeni cantitativi. Adoptarea acestui punct de vedere ar putea facilita luarea în considerare a unui posibil repertoriu de „versuri călătoare" specifice textelor poetice ceremoniale și a unui repertoriu similar pentru versuri caracteristice textelor poetice neceremoniale.

Am căutat să punem în relief în lucrarea de față semnificațiile versului *Față albă și-a spălat* în textele poetice populare de ceremonial. Am urmărit în acest scop distribuția versului în diverse categorii folclorice ale textelor ceremoniale. Am putut constata modul în care s-a desfășurat procesul desemantizării versului, proces care a îngăduit în final transferul versului din categoria textelor poetice ceremoniale în categoria textelor poetice neceremoniale. Analiza acestui aspect particular al mesajului poetic ne-a îngăduit degajarea unor concluzii teoretice care, sperăm, vor trezi interesul specialiștilor folcloriști.

« IL (ELLE) LAVA SON BLANC VISAGE » CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE LA RELATION ENTRE LE GESTE RITUEL ET LE MESSAGE POÉTIQUE

Le vers «Il (elle) lava son blanc visage » est identifié par l'auteur dans toutes les catégories de la littérature cérémoniale roumaine. Étant donné qu'un grand nombre de pratiques rituelles comprennent l'acte de

https://biblioteca-digitala.ro

se laver, l'auteur se demande si, entre celui-ci et le message poétique la relation n'est pas immédiate. Dans les incantations, par exemple, la superposition des plans cérémonial et poétique est évidente ; dans d'autres textes cérémoniaux elle n'est, en revanche, pas rencontrée. Le matériel examiné suggère l'hypothèse — ritualiste — que la correspondance entre le plan cérémonial et le plan poétique est *non obligatoire.*

Dans les textes poétiques non cérémoniaux, le vers «*Il* (*elle*) *lava son blanc visage*» perd graduellement sa signification rituelle ; dorénavant il sera substituable par des énoncés synonymes ou bien remplacé par d'autres vers.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

UNELE SUGESTII PENTRU PUNEREA ÎN SCENĂ A DANSULUI POPULAR (I)*

ANDREI BUCȘAN

Variate sînt părerile care circulă despre modul în care dansul popular poate fi adus în scenă. În ultima vreme mai ales, numărul tot mai mare de „producții" care se ascund sub eticheta de „dans popular", dar care în realitate îl denaturează uneori pînă la absurd, a început să îngrijoreze publicul mai avizat, care cere revenirea la linia tradițională a creației noastre folclorice. Dar între aceasta și stilizarea extremă există tot felul de forme intermediare, pe linia folclor — pseudo-folclor — non-folclor. Sperăm că părerea noastră este cunoscută[1] : toate formele pot fi încercate, cu respectarea unor condiții : a) să se enunțe sincer deslușit gradul de apropiere sau îndepărtare de folclor : folclor autentic, prelucrare, stilizare, baletizare sau orice altă formă care se poate ivi ; b) să se respecte limitele gradului respectiv ; c) să aibă o valoare corespunzătoare atît în concepție, cît și ca execuție.

În încercarea de față, nu ne ocupăm de toate aceste modalități, ci de una singură : prezentarea scenică a dansului popular. Aceasta, în momentul de față, face figură de „rudă săracă". Într-adevăr, în practica curentă, în programele marilor ansambluri de profesioniști și de amatori, ea se întîlnește foarte puțin sau aproape deloc ; ceva mai mult, fenomenul s-a extins îngrijorător și asupra repertoriilor formațiilor sătești, „îndrumate" în acest sens de maeștri de la „centru". Dar ofensiva împotriva folclorului autentic nu se limitează la domeniul practic, ci ea pășește autoritar și pe tărîmul teoretic, unde decretează că dansul popular nu poate fi adus pe scenă în formă autentică, fiind obligatorie „scenizarea" lui, înțelegîndu-se prin aceasta prelucrarea, stilizarea etc. Este clar de la început că scenizarea nu este echivalentă cu celelalte forme și deci semnul de egalitate pus între ele este de la început arbitrar[2]. Distincția va reieși din cele ce urmează ; în orice caz, trebuie să ne oprim asupra principalelor argumente prezentate

---

* Articolul continuă în numărul următor al revistei.

[1] Din nenumărate discuții purtate în diverse ocazii.

[2] Într-adevăr, scenizarea înseamnă doar „punere în scenă", care poate fi sau nu o prelucrare.

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 15—35, București, 1974

https://biblioteca-digitala.ro

de presupușii teoreticieni, care din păcate sînt de cele mai multe ori și (mai ales) practicieni, pentru a ne lămuri ce piedici există în apariția pe scenă a creațiilor autentice, destinate a fi înlocuite de „creațiile" maeștrilor coregrafi.

Astfel, se pretinde că dansul popular, scos din mediul sătesc, iese din contextul lui natural și deci devine *altceva*. „Momentul" folcloric dispare, fiind înlocuit cu „programarea" spectacolului. Dansatorii nu mai sînt ținuți să respecte o etichetă socială, un ceremonial sau un ritual, ci se conformează disciplinei ansamblului. Ei nu mai sînt ghidați de o bună dispoziție dictată de plăcerea pură de a juca sau eventual de transpunerea în ambianța unui rit, ci de rutina scenei. În sfîrșit, nici publicul nu mai este același : fetelor care așteaptă să fie invitate, părinților care urmăresc cu grijă evoluțiile fetei sau feciorului respectiv, copiilor care încearcă pe margine primii pași, li se substituie *sala*, cu dictatura ei absolută, avidă să guste numai efecte scenice. În consecință, dansul își schimbă funcția; astfel, de exemplu, din dans relațional distractiv sau ritual, el devine obligatoriu dans de spectacol.

În al doilea rînd, se recomandă să se țină seama de *legile* scenei. În general nimeni nu precizează ce se înțelege prin acestea; sîntem siliți deci să încercăm a le reconstitui. Trebuie să ne gîndim, pe de o parte, la anumite reguli care tind la orientarea și potențarea mesajului artistic. Pe acestea le-am putea asimila cu cele trei unități ale teatrului clasic : *de loc*, *de timp* și *de acțiune*. Într-adevăr, necesitatea de a ne limita la spațiul scenei, la numărul de minute programat și la numărul de membri ai ansamblului în funcție de momentele preconizate, ne indică de la început un cadru precis care trebuie respectat. Pe de altă parte însă, ne apare o lege care ține de *difuzarea* mesajului în masă : este ceea ce am putea numi legea *spectacolului*, care se poate enunța ca necesitatea de a comunica cu publicul într-un limbaj cît mai apropiat lui și care să-l facă să participe cu aceeași intensitate ca, de exemplu, spectatorii de la hora satului, indiferent de calitatea gustului lor. Revenim deci la acest termen : „spectacol", care pare să sintetizeze nucleul opoziției teoretice la aducerea autenticului, a horei satului, pe scenă.

Am folosit intenționat termenul „hora satului", pentru că el este amintit mereu în acest context, al imposibilității redării dansului popular autentic în formă scenică. Asupra lui însă, în concepția partizanilor teoriei de mai sus, există o suverană confuzie, înțelegîndu-se prin el, de-a valma, tot ceea ce se întîlnește ca dans popular în sat și care deci trebuie tratat identic. De fapt se înțeleg mai multe lucruri diferite, care s-ar putea rezuma astfel :

a) reuniunea duminicală cu joc;
b) dansul practicat la această ocazie;
c) dansul practicat la alte ocazii (nunți, petreceri, nedei, sărbători speciale etc.);
d) dansurile dintr-un repertoriu sătesc dat (indiferent de ocazie);
e) dansurile dintr-un repertoriu zonal sau regional.

Toate acestea poartă pentru cei amintiți eticheta „hora satului", indicînd nu numai practicarea repertoriului coregrafic în mediul sătesc, dar mai ales, destul de tendențios și condescendent, „practicabilitatea" lui exclusivă în acest mediu. Această uniformizare denotă, desigur, în

https://biblioteca-digitala.ro

cele mai multe cazuri, o profundă ignorare a esenței fenomenelor folclorice, dar nu rareori ea ascunde o încercare de justificare a propriilor rătăciri în căutare. De fapt este vorba de aspecte cu totul distincte și care deci trebuie tratate diferit. Unitară nu este decît tendința de a le încorpora aceluiași val de prelucrare, stilizare, denaturare și, în cele din urmă, degradare, la care este de multe ori supus folclorul nostru coregrafic. Dimpotrivă, cunoașterea și aplicarea inteligentă a diverselor lui sensuri ne vor ajuta să intuim niște limite și să definim niște coordonate valabile pentru ceea ce ne interesează. Să vedem deci în primul rînd ce condiții ne creează, în acest domeniu, așa-zisele „legi" ale scenei.

a) *Spațiul* folosit este în general scena. În rare cazuri, spectacolul poate avea loc în aer liber, fie pe o scenă improvizată, fie într-un cadru natural. Ultima alternativă pare mai adecvată prezentării de dansuri folclorice. Dar în toate cazurile există niște delimitări spațiale, care impun o anumită desfășurare a dansului. Trebuie să ne gîndim, însă, că și în realitate ne întîlnim cu limite similare. Astfel, sala căminului cultural prezintă niște dimensiuni precise, care își au echivalentul în dimensiunile scenei. De asemeni sala ospățului de nuntă, locul din fața unor case de sat, o poiană etc., eventualități care pot fi figurate pe scenă, reprezintă tot atîtea incinte la fel de închise ca și scena. Prin urmare, aceasta nu aduce nimic nou, ca dificultate față de ceea ce ne înfățișează cadrul sătesc din punctul de vedere al spațiului.

b) *Timpul* afectat unor producții folclorice (?) pe scenă este desigur variabil în funcție de specificul prezentării, dar și de programul stabilit. În general, artiștii populari, ca și cei din ansambluri, se plîng de o oarecare încorsetare în această privință. Este drept că, fixîndu-se niște limite de timp arbitrare, de exemplu 15 minute, pentru prezentarea unui program, indiferent de conținutul lui, se riscă (și se reușește de cele mai multe ori) să se sacrifice niște detalii specifice sau să se umple un conținut sărăcăcios cu elemente inutile. Vina este însă a „făcătorilor" de programe [3] și nicidecum a incompatibilității dintre factorul *timp* și specificul folclorului spontan. Dacă acești „dirijori" de spectacole (fie ei simple organe administrative, fie chiar maeștri coregrafi) s-ar osteni pînă la sat, ar vedea că cele 15 minute (să zicem) sînt împlinite cu totul diferit nu numai în cadrul provinciilor istorice, Muntenia, Moldova, Banat etc. (etichete suficiente pentru unii, dar cu totul insuficiente pentru cunoștințele științifice actuale), nu numai în „zonele" subordonate acestora (despre care se vorbește astăzi mult, dar se știe superficial), dar chiar de la sat la sat și de la ocazie la ocazie. Ar trebui deci să se subordoneze timpul specificului coregrafic, și nu invers.

c) *Acțiunea* în sensul adoptat de noi [4] implică respectarea faptului care a fost ales pentru a fi reprezentat atît în desfășurarea lui, cît și în

[3] La concursuri, festivități etc.
[4] Pentru a se menține în canoanele clasice.

https://biblioteca-digitala.ro

ce privește numărul necesar de participanți. De aici rezultă că avem două coordonate obligatorii:

— existența unor momente specifice;
— valoarea numerică a ansamblului.

Cele două aspecte se condiționează reciproc. Într-adevăr, sărăcia momentelor desfășurării nu este compensată de multitudinea dansatorilor care evoluează pe scenă, după cum abundența de asemenea momente cere un număr corespunzător de dansatori. Nici unul nici altul însă, singure sau în corelație, nu impun o „încorsetare" a folclorului, ci doar o păstrare a lui în limitele normale ale momentelor posibile și ale reprezentării numerice. În caz contrar se ajunge (și se ajunge frecvent!) la o supradimensionare sau subdimensionare a spectacolului.

La cele de mai sus am mai avea ceva de adăugat. Desigur nu despre legătura „acțiunii" cu „spațiul" și „timpul", cele trei elemente fiind, evident, în strînsă simbioză, cerută nu numai de „legile" scenei, ci mai ales de specificul manifestărilor care trebuie reprezentate. Dar mai trebuie amintit că în însuși cadrul desfășurării un rol important îl joacă decorul. Pentru moment subliniem că el practic nu există în afara acțiunii generale, lipsa sau insuficiența lui făcînd-o pur și simplu inoperantă. Dar despre aceasta vom vorbi pe larg mai tîrziu.

d) *Spectacolul* în sine, luat nu ca „ansamblu de manifestări scenice" ci ca „lege" fundamentală și ireductibilă a acestora, apare, după cum am spus, drept principalul argument al partizanilor pseudo- și non-folclorului. Se înțelege prin acest factor sau mai bine zis se subînțelege, pentru că o motivare clară nu am întîlnit nicăieri, că dansul popular în spectacol are altă „funcție" decît la „hora satului". Este evident că între participanții la această reuniune, pe de o parte, și membrii unui ansamblu, pe de altă parte, se formează relații sociale diferite; că spectatorii dintr-un teatru așteaptă de la dansatori alte performanțe decît privitorii de pe margine ai horei satului. Dar trebuie să ne gîndim totuși că între situații extreme există totdeauna și situații intermediare, care exclud absolutizarea primelor. Nici noi nu le absolutizăm pe celelalte; ne permitem să semnalăm însă, într-o modestă paranteză, că și între componenții unui ansamblu se pot ivi relații asemănătoare cu cele de la hora satului: „flirturi", căsătorii, antipatii etc., chiar dacă ele sînt mult mai puțin aparente pe scenă; sau că publicul nu este totdeauna același de la scena marilor teatre pînă la scena unei case de cultură locale, în componența lui intrînd nu numai reprezentanți ai unei mișcări „artistice" cosmopolite, sau un „juriu" bine intenționat, dar și iubitori ai folclorului propriu (așa cum îl intuiesc ei) și chiar și părinți, frați, prieteni etc. ai executanților, exact ca la hora satului. Iată aspecte care ar trebui să dea de gîndit amatorilor și colportorilor unor termeni notabili ca „funcție", „context", „comportament" ș. a., care bine fundamentați ca atare sînt în general prezentați exhaustiv și dezlegați de substanța fenomenelor folclorice.

Trecînd însă peste această, poate prea lungă și tocmai pentru cei în cauză, neinteresantă paranteză, ținem să ne exprimăm o nedumerire pe care o supunem celor menționați: de ce schimbarea funcției trebuie să

https://biblioteca-digitala.ro

atragă schimbarea elementelor dansului şi ale interpretării lui ?[5] Nu credem că se poate avea un răspuns coerent la această întrebare. Ni se răspunde în general că dansurile trebuie alese printre cele mai de efect, deci „spectaculoase", şi că ele trebuie să fie interpretate la un maximum de virtuozitate. Se uită însă că „spectacolul" nu trebuie legat neapărat de piese complicate, acelaşi efect fiind obţinut de simplitate, şi că în aceeaşi măsură o interpretare sobră poate fi preferată uneia de o mare tehnicitate [6]. Nu spunem nişte lucruri noi : credem însă că în orice şcoală teatrală au existat asemenea forme simple şi sobre, ca un contrast, sau mai bine zis ca un antidot strălucirilor frapante, impresionante, electrizante şi în cele din urmă ieftine ale unor asemenea manifestări.

Aceste exagerări nu reprezintă însă decît o singură latură a ceea ce ne interesează. Mai importantă este atacarea fondului faptelor folclorice, supuse în permanenţă unor denaturări flagrante. Iar acestea provin din tendinţa care generează unele atitudini pretins artistice, proclamînd cu emfază atotputernicia „legilor" scenei, în timp ce ignorează posibilitatea existenţei unor *legi* ale folclorului, în speţă ale genului de care ne ocupăm.

Ca şi legile scenei, acestea din urmă nu au fost enunţate şi teoretizate. Este însă normal ca ele să reiasă din analiza pieselor folclorice şi regruparea acestor analize. Dar este necesar nu numai să le deducem, ci şi să le extragem din contextul lor strict teoretic, pentru a le pune în legătură cu faptul concret care ne interesează în momentul de faţă şi care se intitulează în mod curent „autenticul" în valorificarea scenică a dansului popular.

Din capul locului mărturisim că nu sîntem de acord cu absolutizarea termenului „autentic". Derivînd din gr. αυθέντης „care autorizează"[7], acesta a căpătat accepţia de „veridic, conform cu realitatea".

În domeniul care ne priveşte, se produc însă confuzii, uneori voite, aplicîndu-se acest termen care este foarte general unor aspecte neesenţiale, cotidiene, care ne oferă numai aparenţa realităţii. Astfel, se pretinde că faptele folclorice sînt ceea ce vedem astăzi cu ochii, într-un decor modern, populat cu personaje moderne şi cu „comportament" modern. Este de la sine înţeles că această interpretare este absolut conformă cu realitatea, într-o accepţie vulgarizantă. Într-adevăr, totul este „autentic" pe lumea aceasta, de la inteligenţă pînă la prostie, de la adevăr pînă la minciună.

Ni se pare însă că folosirea acestui termen trebuie condiţionată de ideea de *artistic* şi de cea de *specific*. Pentru a demonstra aceasta, dăm un singur exemplu : portul popular. Se ştie că acesta este în dispariţie din uzul curent şi în orice caz el nu mai apare la „hora satului" în cea mai mare parte a ţării ; pe alocuri el nu mai trăieşte nici în amintirea localnicilor. Totuşi nu credem că cineva ar putea avea pretenţia de a aduce pe scenă dansuri populare executate în haine de stradă. Acest fapt este fără îndoială

---

[5] Este ca şi cum s-ar pretinde ca jocul de fotbal, trecînd de la amatori la profesionişti sau de la „amical" la „oficial", să-şi schimbe regulile, de exemplu dimensiunea porţii, numărul jucătorilor, lovitura de la 11 m etc.

[6] Un bun exemplu în acest sens ne oferă jocul de fete din Căpîlna, la care pasul este cît se poate de simplu şi execuţia sobră, dar de mare putere stilistică (cu toate că şi aici au intervenit unele denaturări).

[7] Vezi C. Alexandre, *Dictionnaire grec-français*, Paris, 1897.

https://biblioteca-digitala.ro

„autentic", dar nici artistic, nici specific. De aceea, de acum înainte vom folosi acești ultimi termeni, în special pe cel de-al doilea, pe care-l socotim esențial pentru dezbaterea problemelor de valorificare a folclorului coregrafic.

Pentru că, în timp ce se vorbește cu emfază de așa-zisele „legi ale scenei", se uită cu dezinvoltură că folclorul, în cazul de față dansul popular, își are și el „legile" lui, care trebuie să pornească de la ideea de „specific". Analizînd folclorul coregrafic din toate punctele de vedere, vom reuși să desprindem trăsăturile lui specifice în mai multe serii de fapte, pe care le regrupăm astfel:

a) *ocazia de joc*: hora satului, nunta, nedeia etc. cu momentele lor proprii și obiceiurile care le însoțesc;

b) *categoria tipologică* sau *tipul*, cu subtipuri, supratipuri, variante etc., ca rezultante ale aspectelor *morfologice* (formație, evoluție, compoziție, structură cinetică și ritmică), *funcțional-tematice* și *sincretice*;

c) *stilul* sau *maniera de interpretare*, pe indivizi, pe grupe de vîrstă și sexe (cinetism, participare afectivă, variabilitate, expresivitate);

d) *zona*, în ambianța și culoarea ei, cu subzone, suprazone, sate etc. ceea ce de fapt reprezintă o sinteză a celorlalte serii.

Credem că este momentul să ne oprim puțin asupra diverselor „legi" de care se poate vorbi. Dacă am folosit acest termen este pentru că el se colportează curent în legătură cu scena. Prin antiteză, l-am aplicat și în privința folclorului. Dar părerea noastră este că ar fi mai logic să se renunțe la el, ca fiind dogmatic și lipsit de acoperire totală. De fapt, avem de-a face pe de o parte cu *criterii* de reprezentare scenică și pe de alta cu *planuri* de manifestare ale folclorului, ambele categorii presupunînd o oarecare cantitate de norme subordonate cu un relativ grad de obligativitate. Iată deci că ne aflăm în posesia unor elemente care ne permit ca, folosind unii termeni mai lapidari, să întocmim o schemă provizorie a acestei aparente antinomii, în realitate însă a unui cîmp de necontenită și variată interacțiune.

Folclor (coregrafic)		Planuri de manifestare			
		Ocazie	Tip	Stil	Zonă
S	Criterii	Spațiu			
C	de repre-	Timp			
E	zentare	Acțiune			
N					
Ă		Spectacol			

Dacă examinăm această schemă, ne dăm seama că prin încrucișarea „verticalului" cu „orizontalul" obținem ceea ce urmărim: concilierea criteriilor scenice cu planurile folclorice. De fapt noi am enunțat, mai vag la început, dar acum revenim cu mai multă precizie, că ne interesează nu adaptarea planurilor folclorice la criteriile scenice (așa cum, din nefericire, vedem prea des), ci cu totul dimpotrivă. Pornim deci de la acest tabel, cu presupunerea că el ar fi completat în toate „căsuțele" și că deci în fiecare rubrică, privită încrucișat, de exemplu: ocazie-spațiu,

https://biblioteca-digitala.ro

ocazie-timp, tip-acțiune, tip-spectacol etc.[8], am avea trecute toate posibilitățile de interpretare, mergînd de la reprezentarea cea mai pură a folclorului pînă la denaturarea lui cea mai „scenică".

Un asemenea tablou sinoptic nu este posibil nici la dimensiuni de frescă și cu atît mai puțin la spațiul rezervat încercării noastre. Ne mulțumim deci să ne punem cîteva întrebări asupra modului în care planurile folclorice pot fi afectate de criteriile scenice.

Ocazia pe care vrem s-o reprezentăm ne apare din primul moment încorsetată în *spațiu*, *timp* și *acțiune*. Totuși există o diferență. Spațiul scenic limitează întrucîtva numărul ocaziilor folclorice — de exemplu o nedeie nu este reprezentabilă pe scenă, iar o nuntă poate fi pusă în scenă numai fragmentar[9] —, totuși, majoritatea lor nu este în același caz: hora satului (în sensul ei strict), petrecerile, șezătorile, obiceiurile de iarnă sau primăvară etc., cel puțin în momentele specifice.

Cu aceasta începem să intrăm în domeniul criteriului *acțiunii*, care, pe lîngă momente, trebuie să țină seama și de numărul participanților. Acesta este condiționat însă de numărul membrilor „ansamblului" care prezintă programul. Este evident că o reprezentație nu se poate face decît cu un număr de interpreți convenabil subiectului ales; altfel se impune să se renunțe la subiect. De asemeni *timpul* nu este determinant: dacă un subiect nu se încadrează în minutele rezervate manifestării, este mai bine să se renunțe la el sau, și mai bine, să se mărească numărul minutelor. Dar, după cum am amintit, aceasta nu depinde de intenția artistului-dirijor (dacă el este într-adevăr astfel), ci de bunul plac al organizatorului[10].

În ce privește ideea de *spectacol*, aceasta este aparent suverană. Dar ea nu poate servi la „alterarea" ocaziei reprezentate, prin introducerea unor momente inexistente în realitate, prin eliminarea altora specifice sau prin substituiri în structura lor. Această idee trebuie să intervină pentru a urmări desfășurarea normală a ocaziei, a evita unele lungimi și repetiții, a scoate în evidență momentele esențiale și a supraveghea corectitudinea execuției, atît ca evoluție în scenă cît și ca specific folcloric.

Am vorbit mai pe larg despre aplicarea criteriilor scenice planului folcloric al ocaziei de joc, deoarece realizarea este mai dificilă. Mai puține lucruri vor fi spuse despre celelalte planuri, deoarece este evident că o mare parte din considerațiile anterioare se potrivește și în aceste cazuri. Pe de altă parte, am putea spune că faptele sînt aici elementare.

Astfel, *tipul* coregrafic nu poate fi influențat cu nimic în redarea lui scenică de factorii spațiu, timp și acțiune. Numărul participanților și desfășurarea momentelor nu ne pot duce la schimbarea structurii unui tip, neexistînd nici o rațiune pentru aceasta[11]. În sfîrșit, ideea de spectacol

---

[8] De fapt, coordonatele nu sînt niciodată absolut „pure", totdeauna intervenind mai mulți factori.

[9] Au existat asemenea puneri în scenă excelente, de exemplu „Nunta pe Someș" a ansamblului M.A.I. („Clocîrlia") în 1950 sau „Nunta de la Copăcel — Făgăraș" realizată de ansamblul sătesc respectiv, cu ajutorul Casei de creație din Brașov (director T. Nicolau), în 1969.

[10] Uneori, ceea ce este și mai grav în caz de nereușită, cele două personaje se confundă.

[11] De exemplu un *Călușe* este practicat la sat de un grup de 7—13 inși. Apariția pe scenă a unui număr de 30 dansatori este în primul rînd fastidioasă pentru ochi, dar ea nu impune în nici un chip schimbarea structurii dansului.

https://biblioteca-digitala.ro

ne face doar să alegem *din ceea ce există* în realitate ceea ce este mai caracteristic și mai frumos.

Stilul de joc nu poate fi influențat în nici un fel de spațiu, timp și acțiune, criterii care nu impun nici o schimbare modului de execuție.

Ideea de spectacol este însă și aici pretextul unor „inovații", care merg pînă la denaturare completă. Se crede că pe scenă marea virtuozitate tehnică este spectacolul însuși și în consecință orice exagerare, în mișcări, mimică, chiote etc., este permisă. Dar despre aceasta vom reveni, întrucît, după cum se va vedea, stilul nu este numai unul din planurile folclorice, ci în același timp un element al „spectacolului", fie pe scenă, fie la hora satului.

În sfîrșit *zona*, nu vedem de ce nu poate fi reprezentată într-un mod cît mai aproape de realitate. Nu înțelegem de ce limitele de timp și spațiu, existența unei acțiuni și necesitatea de a realiza un spectacol trebuie să ne ducă la denaturarea specificului zonal. Nu s-a formulat clar niciodată pînă acum obligativitatea de a schimba formule cristalizate de-a lungul timpurilor, pentru a li se da o etichetă „autentică", dar fără un conținut adecvat.

Pentru a încheia această lungă discuție, ne-am întrebat încă o dată care sînt motivele pentru care „legile" scenei ne-ar obliga să schimbăm „legile" folclorului. Nouă ni se pare că, dimpotrivă, criteriile scenice se pot armoniza cu planurile folclorice și că acestea din umă pot să cucerească scena în următoarele condiții :

a) să nu se încerce a se adapta planurile folclorice criteriilor scenice, ci dimpotrivă ; aceasta în cazul unui spectacol care se intitulează „folcloric", căci altfel orice îi este permis regizorului ;

b) să se cultive din plin realitatea momentului prezentat ; aceasta nu înseamnă preluarea mecanică a ceea ce apare în mod curent[12], ci folosirea a tot ceea ce se știe că există în viața folclorică (în momentul respectiv) ;

c) să se folosească în orice împrejurare valorile specifice majore ; ceea ce nu înseamnă neapărat piesele cele mai complicate sau prezentarea lor cu cea mai mare ostentație.

★

Să reluăm deci firul expunerii noastre încercînd să înfățișăm părerea noastră în ce privește posibilitățile de reprezentare a dansului popular pe scenă, ca subiect exclusiv sau ca ornament principal al unui spectacol folcloric. Vom căuta ca în rîndurile următoare să analizăm elementele unui asemenea spectacol, punînd însă accentul de data aceasta nu atît pe erorile pe care le întîlnim curent, cît pe diferitele norme în limitele cărora se pot pune în valoare aspectele specifice. Să abordăm deci aceste elemente într-o ordine care va ține seama în primul rînd de succesiunea lor în ideea unui spectacol, iar nu de importanța lor ca atare, care poate varia de la caz la caz.

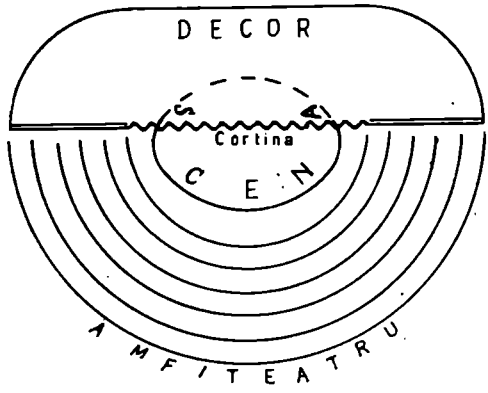
A) *Cadrul ambiant* își găsește expresia în ceea ce este inevitabil oricărui spectacol și trebuie să ne intereseze ba chiar să ne frapeze de la început, dîndu-ne impresia transpunerii realității.

[12] Căci astfel am părea că dăm dreptate celor care, bazîndu-se pe ceea ce se vede obișnuit, pretind că folclorul este „în destrămare" și deci trebuie recompus pentru scenă.

https://biblioteca-digitala.ro

1. *Scena*, termen pe care de data aceasta îl folosim în sensul de „loc rezervat unui spectacol"[13], este deocamdată ceea ce ştim, adică un spaţiu dreptunghiular deschis într-o singură parte spre public. Aceasta ar putea lăsa impresia de la început a unei nepotriviri cu locul de desfăşurare al dansului popular; în general lucrurile nu stau chiar aşa. Să ne gîndim la sala căminului cultural, la sălile de ospeţe, chiar şi la unele locuri din natură unde se obişnuieşte să se joace, şi vom recunoaşte că diferenţele sînt mai mult aparente. Astfel, se porneşte de la faptul că dansul popular românesc se desfăşoară mai mult în cerc şi se face o confuzie între această formă şi spaţiul în care el trebuie să evolueze[14].

Nu ne deranjează într-atîta dreptunghiul scenei, cît modul în care este de multe ori folosit. Dar recunoaştem că acest spaţiu poate fi îmbunătăţit, în unele scopuri aparte. Astfel, s-a preconizat o scenă specială rotundă, în care hora satului să se desfăşoare cît mai aproape de forma ei spontană[15]. Ideea merită să fie examinată. Ni se pare însă că ea nu poate fi adoptată integral din motive practice, şi anume cele care ţin de decor, de orientarea lui, de culise, de folosirea luminilor etc. Credem însă că lucrurile se pot concilia dacă această scenă „rotundă" va fi înconjurată de un amfiteatru, ocupat de spectatori numai în proporţie de cca 2/3, restul fiind rezervat decorului şi culiselor. Am avea deci un spaţiu organizat aproximativ astfel:



„Treimea" care rămîne va putea fi utilizată intens pentru completarea cadrului, mai ales că rezervăm decorului un rol foarte important în realizarea lui.

2. *Decorul.* Cînd vorbim de importanţa acestuia nu ne gîndim deloc să-i absolutizăm rolul. El nu trebuie să fie determinant în sine, să „fure ochiul" cu străluciri de paradă, ci să treacă mai mult neobservat ca un element de completare firească a subiectului general. În marea majoritate a prezentărilor de dansuri, intervenţia regizorului trebuie să fie limitativă, pentru a realiza un decor din... absenţa decorului. În cazul horei satului,

---

[13] Nu ca în accepţia anterioară cînd prin scenă înţelegeam oarecum ansamblul manifestărilor spectaculare.

[14] În schimb, se impietează asupra formei dansului, după cum se va vedea.

[15] Spre a fi *privită* din cît mi multe părţi, ca o horă la ţară.

https://biblioteca-digitala.ro

care se desfășoară în general într-o sală de cămin cultural sau într-un „salon" închiriat, nici nu este nevoie de altceva decît de cîteva bănci pentru privitori și cîteva scaune pentru lăutari. Pentru dansurile din cadrul obiceiurilor lucrurile se schimbă, deoarece acestea din urmă impun anumite elemente de decor, pentru ilustrarea specificului zonal. Și aici însă trebuie păstrată multă discreție, evitîndu-se încărcătura de obiecte, artificialitatea modelelor și stridența culorilor. Aceasta ține de gustul regizorului; principiul general este însă *simplitatea* în decor, căutîndu-se doar ca elementele lui să fie cît mai sugestive pentru zona și ocazia respectivă. Chiar un obicei cum e *nunta* nu presupune în toate fazele ei un decor special. Acesta devine necesar în momentul în care în desfășurare intervine un fapt care trebuie să fie subliniat, de exemplu oratia de nuntă, rostită totdeauna la poarta casei miresei, ceea ce implică un aranjament adecvat. Dar și în acest caz detaliile să fie estompate și să nu se suprapună agresiv imaginii generale. Ștergare, scoarțe și ulcioare, linguri de lemn, icoane etc., acestea trebuie reduse la minimum, chiar în momentele de intensitate a faptului folcloric. Și să nu mai vorbim de arbori, fîntîni și alte elemente de tablou idilic a căror inutilitate este manifestă de cele mai multe ori[16].

B) *Desfășurarea* programului (căci de data aceasta ne gîndim la un program scenic) cuprinde două aspecte principale, care privesc componența grupului de interpreți și succesiunea momentelor specifice.

1. *Participanții* sînt toți membrii ansamblului respectiv[17], dansatori sau nu; este însă preferabil ca toți să poată fi utilizați în acest scop. Dar, oricum ar fi, trebuie să ne gîndim la toate eventualitățile. Un ansamblu mic (de 20-30 de inși) nu va putea să prezinte decît dansurile respective, desfășurate ca ciclu sau ca suită (ceea ce va trebui să fie enunțat cu sinceritate). Unui ansamblu mare — să zicem de cel puțin 60-70 de persoane — i se oferă alte posibilități, și anume de a-și diviza componenții în grupe variate, pentru prezentarea unei ocazii de joc. Astfel, se poate constitui un nucleu de dansatori care să execute programul principal de dansuri; dar alături de aceștia pot fi utilizați ceilalți componenți ca privitori la hora satului, la nuntă, la *Căluș*, la jocurile de iarnă etc. Unii vor fi simpli spectatori; alții pot forma un *decor viu* care se agită încontinuu : femei care își aduc fetele la horă, bătrîni care comentează, tineri care își invită partenerele într-un anumit mod, precizat de eticheta locală[18], copii care circulă printre spectatori, iar uneori chiar începarcă să schițeze anumiți pași[19] etc. În sfîrșit, putem avea cazul unor participanți care sînt la început

---

[16] Vezi decorurile de la Studioul de televiziune ș.a.

[17] Nu ne interesează acum :

a) dacă ansamblul este amator sau profesionist; dealtfel nu vedem în ce măsură aceasta ar trebui să influențeze redarea specifică a unui fapt folcloric;

b) dacă este necesar să existe ansambluri profesioniste; personal credem că, într-un număr redus, dar bine dirijate, ele ar putea aduce servicii propagării creației folclorice.

Discuția o considerăm deschisă, dar nu o vom purta aici.

[18] Căci nu vom uita nici un moment *zona*, ca plan folcloric de cele mai multe ori supraordonat celorlalte.

[19] Aducerea copiilor în scenă ni se pare totdeauna un apel sentimental la aplauzele publicului. În ce ne privește, am limita aceste apariții la unele concursuri speciale rezervate echipelor de copii. În cazul la care ne referim, copiii fac parte din acest decor viu de care am vorbit și deci pot fi admiși.

https://biblioteca-digitala.ro

simpli spectatori, şi pe măsură ce jocul se înteţeşte pot deveni activi : un bun dansator sau mai mulţi, mai tineri sau mai bătrîni care, fie că sînt nemulţumiţi de felul cum se joacă, fie că sînt chemaţi de colectivitate, fie că intră din plăcere proprie, apar dintr-o dată în mijlocul sau în fruntea horei, înviorînd toată desfăşurarea sau dîndu-i „sarea" care-i lipseşte[20]. Toate acestea nu pot constitui norme precise, ci trebuie să fie aplicate diferit, de la caz la caz. Semnalăm însă că aducerea a peste 60 de dansatori în scenă, pentru a o umple cu „evoluţii" complicate, nu înseamnă nici un aport artistic[21], atunci cînd lipseşte decorul viu de care vorbeam şi care singur ar fi justificat o asemenea desfăşurare.

2. *Momentele* programului se pot condensa astfel :

a) *Intrarea* în scenă îşi are importanţa ei, care rivalizează cu aceea a decorului, din punctul de vedere al primei impresii pe care o lasă asupra spectatorului. În genere se practică o intrare stereotipă : se ridică cortina şi apare scena goală, exceptînd muzica, de obicei prezentă. De aici se deschid 3 variante principale, introduse în general prin strigături în culise :

— apare formaţia de joc printr-o parte a scenei ;

— idem, prin două părţi, şi în acest caz fetele prin dreapta şi băieţii prin stînga (sau invers) ;

— 1-2 inşi apar pe scenă şi aleargă dintr-un colţ în altul simulînd auzirea unor semnale muzicale care anunţă apropierea unui grup de jucători, după care urmează variantele precedente.

În afară de stereotipia acestor formule, ceea ce supără încă mai mult este lipsa lor de naturaleţe. Urmărind însă reproducerea cît mai exactă a desfăşurării unui obicei la sat, credem că există alte căi mai apropiate. Astfel, ni se pare că în momentul ridicării cortinei ansamblul poate fi văzut în scenă, gata instalat pentru desfăşurarea programului. Aici am avea două variante :

— interpreţii sînt repartizaţi inegal în scenă : unii formează grupuri care discută, alţii se mişcă aparent fără motiv, unele femei sînt aşezate pe bănci, cîţiva copii se joacă într-un colţ, un cuplu „flirtează" deoparte etc., după care taraful poate începe, şi o parte din cei de faţă se prind ;

— jocul este în plină desfăşurare şi el va continua în mod natural.

Fireşte nimic nu ne obligă să introducem tot ansamblul în scenă de la început, interpreţii putînd apărea pe rînd ; de asemeni nici dansatorii nu trebuie să intre în joc din primele clipe, aşa cum de fapt se şi obişnuieşte, intrarea lor succesivă adăugînd un plus de dinamism întregii desfăşurări.

În unele cazuri, mai rare[22], scena apare goală sau populată cu „privitori", dansatorii apărînd progresiv într-un şir organizat ; aceasta se poate întîmpla cu dansuri care cunosc această fază a „plimbării", de exemplu *Căluşul*.

În cele de mai sus s-au examinat numai variantele legate de prezentarea dansului popular de la hora satului. Dar se mai întîlnesc două posibilităţi :

— jocul se desfăşoară ca un program, dezlegat — în intenţia regizorului — de orice obicei ; aceasta se întîmplă atunci cînd vrem să prezen-

[20] Un mare rol joacă aici *mimica*, element care poate da expresie atitudinii colectivităţii faţă de joc ; dar atragem de pe acum atenţia asupra sobrietăţii cu care ea va putea interveni în redarea acestor momente.

[21] Nu mai vorbim de aportul specific.

[22] De exemplu în cazul unei scene în aer liber.

https://biblioteca-digitala.ro

tăm variantele unui tip sau „selecțiuni" dintr-o zonă mare[23]; de asemeni cînd numărul de interpreți este mic; în aceste cazuri „decorul viu" nemaifiind utilizat, cortina va fi ridicată direct pe joc, sau dansatorii vor intra în șir;

— jocul apare episodic, în cadrul unui obicei mai întins; în acest caz el va urma cursul acestuia în toate fazele lui, folosindu-se după împrejurări varianta cea mai adecvată.

Procedeele descrise mai sus pot fi la fel de „spectaculare" ca și cele practicate curent, avînd însă avantajul reproducerii ambianței specifice.

b) *Momentele centrale* ale desfășurării unui spectacol de dans popular vor fi aici mai puțin analizate. Organizarea lor depinde foarte mult de repertoriu, ca și de forma și structura dansurilor, ceea ce se va studia la punctele următoare. Succesiunea lor este determinată de elementele existente; de aceea noi sîntem împotriva oricăror denaturări. Dacă se prezintă hora satului[24], vom utiliza ciclul normal; la alte ocazii, vom introduce momentele respective. Toate acestea vor fi însă tratate mai departe. Ceea ce vrem să accentuăm este necesitatea de a păstra naturalețea tuturor fazelor, fie principale ale jocului, fie de tranziție. De exemplu, nu este obligatoriu ca jocul să se desfășoare neîntrerupt de la un capăt la altul al programului. El poate fi secționat prin pauze, în care să se întîmple, eventual, ceva, de exemplu un grup de băieți cîntă, cineva comandă singur lăutarului o melodie „de ascultat" etc., fapte care au putut fi văzute de toți cei pe care i-a interesat și altceva decît „tehnica" dansului. Rămîne ca imaginația și talentul celui care conduce să-și spună cuvîntul.

c) *Ieșirea din scenă*, deci antipodul „intrării", este supusă în prezent unor erori analoage, și deci va trebui să găsim și acestui aspect remedii de natura celor preconizate anterior. Astfel, în practica curentă, se obișnuiesc diferite „poze" care de care mai antifolclorice. Cel mai frecvent vedem o oprire bruscă, dansatorii ridicînd brațul drept și strigînd „hei!" cu un aer marțial; în altă variantă, băieții îngenunchează emițînd aceeași interjecție. Lăsăm la aprecierea cititorului legătura care există între aceste gesturi și folclorul ca atare. O altă formă întîlnită este plecarea în șir în afara scenei, după care se revine pentru aplauze. Nu sîntem total împotriva acestui procedeu, dar îl rezervăm numai dansurilor care posedă în bagajul lor de elemente această posibilitate. Ne gîndim din nou la *Căluș*, la care interpreții pleacă săltînd și chiuind de la o casă la alta, ca și la alte obiceiuri cu joc: „mascații" din nordul Moldovei, ceata de juni din sudul Ardealului și atîtea altele. În acest caz, plecarea se face în modul cel mai natural și fără nici o stridență.

Cazul general este însă al horei satului (în sensul strict), care de data aceasta este asemănător cu cel al unui program coregrafic de „variante" sau „selecțiuni"[25]. Părerea noastră rămîne că, așa cum spectacolul poate începe cu cortina ridicată pe fază de joc, el se poate încheia în același mod, cortina lăsîndu-se pe o fază similară[26]. Bineînțeles, aceasta se va face după epuizarea tuturor resurselor coregrafice ale programului și ale interpreților.

---

[23] Vezi cap. C: Repertoriul.

[24] În sensul ei strict, deci hora duminicală.

[25] Vezi și aici cap. C: Repertoriul; vezi și cele spuse anterior privitor la intrarea în scenă.

[26] Pentru aplauze se pote oricînd reveni.

https://biblioteca-digitala.ro

În sfîrşit, mai există o posibilitate. Încheierea jocului la ţară se face de cele mai multe ori printr-un „marş" cîntat de lăutar, la care toată lumea începe să evacueze sala. Se poate realiza şi aceasta, într-un tablou final, în care se pleacă în grupuri, fetele ţinîndu-se de mînă, feciorii pe după cap şi chiuind, eventual unele cupluri înlănţuite etc. Condiţia esenţială este ca acest moment să fie foarte rapid şi să nu se insiste asupra lui pentru a nu se crea o impresie de cădere a spectacolului.

În cele de mai sus, nu ne-am ocupat de dansul la obiceiurile complexe, de exemplu la nuntă. Firește, în asemenea cazuri nu se va încheia obligatoriu cu dans, ci cu faza respectivă a obiceiului, în caz contrar rămîn valabile cele enunţate.

C. *Repertoriul* coregrafic al spectacolului va fi ales după intenţia care a stat la baza lui.

1. *Ocazia de joc* reprezintă o modalitate de a grupa piesele aduse pe scenă. Avem mai multe posibilităţi :

a) *Hora duminicală a satului* are întotdeauna un repertoriu propriu. Acolo unde acesta se organizează în ciclu[27], programul scenic este facilitat. În caz contrar, există o mai mare libertate de acţiune, putîndu-se selecţiona unele piese din cele care circulă mai frecvent. Nici într-un caz, nici în celălalt, ideea nu trebuie însă să fie rigidă, regizorul fiind liber de a interveni, pînă la un punct, pentru a stabili atît repertoriul de piese, cît şi succesiunea lor.

b) Celelate ocazii la care se întîlnesc unele dansuri speciale, de exemplu *nunta*, *petrecerile*, *şezătorile* (*priveghiul* e caz rar), obiceiurile de *iarnă*, *de primăvară* etc., vor pune obligatoriu în prim plan piesa adecvată. La nuntă se va prezenta *Nuneasca* sau *Jocul miresei pe bani*, acolo unde există ; dansurile cu măşti vor apărea la obiceiurile de iarnă ca piese principale etc. Aceasta nu exclude însă prezentarea altor dansuri din repertoriul general al satului, într-un moment în care se epuizează detaliul specific ocaziei şi se trece la aspectele generale[28]. Astfel, după *Nunească*, se poate desfăşura ciclul obişnuit al horei satului, după care pot urma unele dansuri bătrîneşti, aşa cum se întîmplă de cele mai multe ori la o nuntă ţărănească. Ceata de feciori din sudul Ardealului îşi poate prezenta programul căluşăresc (sau altul care îi este propriu) pentru a juca apoi cu fetele care sînt la casa gazdei. Căluşarii munteni, după ce îşi termină repertoriul, vor juca cu toată lumea horele locale etc. Importantă aici, în afară de specificitatea pieselor, este şi ponderea pe care o are dansul în cadrul obiceiului respectiv, ceea ce ne oferă următoarele variante :

— dansul reprezintă momentul culminant al obiceiului (de exemplu *Căluşul*) ;

— dansul se împleteşte cu majoritatea fazelor obiceiului în mod oarecum egal, fie însoţindu-le, fie alternînd (de exemplu la nuntă) ;

— dansul este un simplu episod al obiceiului (de exemplu la priveghi, la şezătoare).

---

[27] Vezi A. Giurchescu, *Despre ciclurile de joc din Ardeal*, în „Rev. folc.", anul IV, 1959, nr. 1—2, p. 261—278.

[28] Aşa cum se petrec lucrurile şi la sat.

https://biblioteca-digitala.ro

Această pondere trebuie să fie respectată și repartiția elementelor să fie inteligent dozată, căci altfel se creează de la început o impresie de falsitate.

c) Se prezintă o ocazie care nu are un repertoriu special de dansuri, ci doar piesele curente (de exemplu nedeile). În acest caz, este evident că dansul se subordonează total obiceiului; ceea ce nu înseamnă că el nu poate fi majoritar ca durată sau ca intensitate, ci doar că folosirea lui trebuie să fie dictată de economia obiceiului. Din acest punct normativ, se poate abia pune problema dozajului de care vorbim mai sus.

2. Dacă se intenționează prezentarea repertoriului unui *loc* anume: sat, zonă, regiune, fiecare din aceste ipoteze trebuie tratată și rezolvată aparte.

a) Repertoriul unui *sat* va fi prezentat cît mai concret[29]. Aici nu pot interveni elemente exterioare satului respectiv, din nici un punct de vedere. De fapt, în acest caz, revenim la aspectele semnalate anterior, cu privire la ocaziile de joc. Există totuși o diferență esențială. Aici ne ocupăm de *sat* și de ceea ce are el mai specific și mai interesant, deci se impune o selecție mai strînsă. Nu tot ce circulă la hora satului sau la alte ocazii corespunde cerințelor de mai sus. Dacă pînă acum am avut de a face cu norme generale, a căror aplicare pretindea noțiuni elementare folclorice și etnografice, ca și de tehnică regizorală, împreună cu un deopotrivă de elementar bun gust, de data aceasta intrăm nemijlocit în domeniul cunoașterii temeinice a folclorului coregrafic local, ceea ce se poate realiza pe mai multe căi:

— „trăirea" lui nativă, în cazul originii locale a regizorului[30];

— cercetarea lui științifică, cu determinarea tuturor notelor caracteristice;

— o intuiție ieșită din comun, bazată totuși pe elemente de apreciere comparativă.

Rezultă din cele de mai sus că abia din acest moment al concepției regizorale începe să se echilibreze raportul dintre rigoarea specificului și libertatea invenției scenice[31]. Dar aceasta din urmă este limitată la un loc anumit: nimic din ceea ce îi este străin satului, ca tipuri, elemente și manifestări, nu poate fi inclus aici fără a schimba esența spectacolului și deci și „firma" sa.

b) S-ar părea că cele spuse anterior s-ar repeta aidoma lărgind sfera obiectului sau, cum se zice astăzi, „contextul": de la sat la zonă, de la zonă la regiune, de la regiune la provincii istorice[32] sau chiar la „dialecte" coregrafice[33]. Firește că cele de mai sus rămîn valabile, dar la acestea

[29] Dacă programul este astfel enunțat; repetăm mereu acest lucru pentru a fi înțeleasă părerea noastră asupra *sincerității* care trebuie să domnească în raporturile regizor-public, specific-spectacol, intenție-realizare.

[30] Bineînțeles, fără influențe ulterioare deformante. Am întîlnit însă multe echipe sătești „dirijate" de un „anonim" local mult mai bune decît majoritatea ansamblurilor instruite de mari „maeștri".

[31] Nu zicem „invenție artistică" deoarece considerăm că „artisticul" există în „specific"; el trebuie doar extras din filonul natural.

[32] Cu toate că provinciile istorice nu ne oferă o unitate pregnantă, așa cum ne oferă de exemplu părțile dunărene sau cele carpatice din provincii diferite.

[33] Cele mai mari diviziuni ale specificului nostru coregrafic; cercetările noastre au determinat existența următoarelor dialecte: dunărean, apusean, carpatic, macedoromân (vezi A. Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, 1971, p. 50—69).

https://biblioteca-digitala.ro

se adaugă exigenţe noi, care de la etapă la etapă vor fi mereu mai multe şi mai stricte. De data aceasta depăşim net „hora satului", pe care nu mai putem avea pretenţia să o reprezentăm concret. Mai multe sate, zone, regiuni, provincii pe care vrem să le ilustrăm, ca şi ipoteza unui „rezumat" al dialectelor specifice[34], implică în primul rînd selecţia severă a repertoriului, capitol care ne interesează în momentul de faţă; dar să nu uităm travaliul imens pe care îl necesită aceasta pentru detectarea şi folosirea justă a trăsăturilor fundamentale : *coregrafice* (formă şi structură, caracter şi stil) sau *complementare* (muzică, text, costum). Acestea însă vor forma obiectul capitolelor următoare; pentru moment, ne mulţumim să exprimăm următoarele rezerve de principiu:

— nu se poate formula o soluţie apriorică pentru fiecare din aceste eventualităţi; ele trebuie tratate de la caz la caz, cu rigoarea sporită de importanţa etapei respective;

— în fazele inferioare (zonă—regiune) „trăirea" nativă a folclorului poate încă ajuta punerea în valoare a intenţiilor regizorului; în fazele superioare, aceasta este insuficientă[35], ea trebuind să fie ajutată nu numai de intuiţie, dar în primul rînd de cercetarea ştiinţifică[36].

3. Rămîne o ultimă eventualitate, aceea a prezentării unui repertoriu pe baze *tipologice*. Ca şi la punctul precedent, aici trebuie să procedăm limitativ şi selectiv, conform obiectivelor propuse; aceasta nu înseamnă o încălcare în sine a „autenticului", ci doar o ilustrare a lui dintr-un anumit unghi. Pornind de la aceeaşi ordine de analiză, de la simplu la complex, avem şi aici mai multe etape, care însă necesită o „cazuistică" foarte complicată.

a) Se poate prezenta un singur dans; în acest caz el trebuie să posede complexitatea necesară pentru a satisface cerinţele unui spectacol şi a susţine interesul publicului. În folclorul românesc există însă destule exemple de piese majore, care pot forma singure un program : *Căluşul*, *Brîul*, *Fecioreasca*, *Învîrtita* etc. — dansuri de mare virtuozitate, cu multe evoluţii scenice — sau dimpotrivă dansuri care impresionează prin simplitate, ca *Purtata fetelor*.

Dansul poate fi dintr-un singur sat; în acest caz regizorul se va mulţumi să-i organizeze fazele în aşa fel încît să trezească un interes maxim fără a contraveni specificului său local[37]. Se pot aduce însă în scenă şi mai multe variante ale aceluiaşi dans, din zona respectivă, sau chiar depăşindu-i graniţele. S-ar putea spune că aici intervine un prilej inexistent în folclor şi deci pledoaria noastră anterioară ar ajunge la un impas. În realitate faptul se întîlneşte curent : de exemplu, la o nuntă sau la o nedeie, participanţi din sate (sau zone) diferite se întrec uneori în a demonstra celorlalte grupuri cum se execută jocul respectiv în satul lor.

---

[34] Posibilitate pe care nu o negăm, dar care trebuie examinată cu foarte multă precauţiune şi aplicată în mod cu totul excepţional; dealtfel ea nu poate forma obiectul unui singur program, ci al unei suite de programe.

[35] Ea poate fi chiar periculoasă, pentru că favorizează o optică deformată de patriotismul local.

[36] Iată de ce credem că în orice încercare de a realiza o asemenea „sinteză" scenico-folclorică regizorul trebuie să colaboreze, obligatoriu, cu un consultant ştiinţific.

[37] Vezi capitolele anterioare şi cele care urmează.

https://biblioteca-digitala.ro

Bineînțeles, nu se vor amesteca grupurile, ci ele vor dansa succesiv, ca într-un fel de întrecere[38].

Adăugăm că această eventualitate implică existența unui mare număr de interpreți, ceea ce limitează de la început probabilitățile realizării unui asemenea program ; totuși nu le excludem, deoarece aceasta este de domeniul posibilului.

b) Cu atît mai mult se repetă și se amplifică lucrurile dacă pășim spre faza imediat superioară a unui spectacol conceput pe baze tipologice, și anume atunci cînd vrem să prezentăm o *categorie*, de obicei un *tip* coregrafic[39].

Dacă luăm un asemenea tip, de exemplu *Brîul mocănesc*, pe care vrem să-l prezentăm în ceea ce are el mai caracteristic, este neîndoios faptul că trebuie să-l urmărim în toate zonele din țară în care el apare, să-i clasificăm variantele și elementele și să selectăm pe această bază exemplele pentru prezentare, precum și tot ceea ce ține de diversitatea ariei lui de răspîndire. Aici nu mai poate fi vorba de o „trăire" nativă a faptelor folclorice sau de o intuiție, fie ea și „generală", a cutărui maestru. Revin în schimb în atenția noastră două din observațiile care au mai fost formulate :

— creșterea continuă a exigenței în ce privește detectarea și folosirea adecvată a trăsăturilor fundamentale, coregrafice și complementare ;

— implicit, necesitatea absolută a colaborării cu cercetarea științifică.

4. Ne rămîne ca la încheierea acestui capitol să adugăm o scurtă paranteză despre ceea ce ar constitui, dacă ar fi realizabil, spectacolul cel mai complex în acest domeniu : ilustrarea în sinteză a repertoriului național specific. Multe sînt condițiile pe care o asemenea realizare le-ar pretinde, de aceea nu ne pronunțăm încă asupra modului în care ea ar putea fi finalizată ; pe viitor aceasta va necesita un studiu special. Deocamdată ne mulțumim cu unele considerații de principiu, privind condițiile obigatorii pentru a se ajunge la această fază.

a) Numărul interpreților trebuie să fie foarte mare ; de aceea credem că este posibilă, în împrejurările actuale, existența unui singur ansamblu pe întreaga țară, specializat în această direcție.

b) Interpreții vor trebui să fie selecționați cu deosebită atenție, nu atît pentru virtuozitatea lor tehnică[40], cît pentru stilul lor nativ, în vederea grupării pe diverse specifice.

c) Este evident că programul stabilit, chiar dacă va avea, intenționat, o unitate tematică, nu se va înfățișa cu o secvență neîntreruptă, ci va fi secționat după categoriile de prezentare[41].

---

[38] Procedeul practicat adeseori de a arăta un grup de spectatori care învață „spontan" privind, prinzîndu-se apoi imediat în joc și executînd figurile cu aceeași virtuozitate, ni se pare demn de un spectacol la o grădiniță de copii.

[39] Se pune mai puțin problema prezentării unei *grupe* sau *clase* coregrafice după clasificarea noastră (vezi A. Bucșan, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești*, în „Rev. etn. folc.", tom. 12, 1967, nr. 3, p. 169—186), deoarece acestea, credem, pot fi demonstrate numai la faza cea mai înaltă, a ilustrării specificului național.

[40] Vom reveni asupra acestui lucru.

[41] Întrebarea dacă programul de dansuri trebuie să fie organizat sau nu în „suită" nu ni se pare esențială ; asemenea suite apar și în ciclul sătesc, deci ele se pot reprezenta, dar în nici un caz nu trebuie să constituie o normă de lucru.

https://biblioteca-digitala.ro

d) Acestea vor fi cele enunţate : *ocazii*, *zone*, *tipuri* ; în mod obişnuit va precumpăni unul din aceste criterii[42].

e) Intervine fatal o selecţie, uneori mai specializată (pe categoriile enunţate), alteori impusă de rigorile „legilor" scenei ; toate acestea creează anumite *grade* în prezentare, care vor dicta ele înseşi formulele de moment.

f) În sfîrşit, aici apare tot mai evident necesitatea subordonării soluţiilor practice faţă de cercetarea ştiinţifică.

Iată că problemele repertoriului ne duc foarte departe, pînă la punctul în care se depăşeşte cadrul strict al horei satului pentru a se ajunge treptat la forme complexe de prezentare scenică. Înseamnă aceasta că ne îndepărtăm de sursele folclorice şi că, implicit, ne este permisă orice invenţie ? Desigur, aducerea în scenă a unui „tip" coregrafic, din mai multe variante, sau a unor exemple caracteristice unei regiuni, nu este în sine un fenomen „autentic". Ea prezintă însă „asamblarea" unor fapte folclorice, a unor momente specifice ; ca atare respectul acestora trebuie să rămînă integral. Analiza lor va forma obiectul celor ce urmează.

D) *Dansul propriu-zis* şi modul în care este ilustrat în aspectele lui morfologice înseamnă evident coloana vertebrală a unui spectacol de genul celor de care ne ocupăm. Într-adevăr, oricît de bine s-ar îndeplini toate condiţiile pe care le-am expus pînă acum (şi cele pe care le vom expune în continuare), dacă dansul nu este realizat cum trebuie, spectacolul este ratat[43]. Aceasta se întîmplă de cele mai multe ori, chiar dacă un public cu gust malformat susţine cu aplauzele lui toate ereziile care se petrec pe scenă. Dar să vedem care sînt elementele dansului popular care trebuie respectate la aducerea lui pe scenă.

1. *Formaţia* dansului îndeplineşte o bună parte din esenţă, deoarece, acesta fiind un fenomen artistic prin excelenţă colectiv, îşi găseşte expresia cea mai cuprinzătoare tocmai în această categorie de aspecte. Ea rezultă dealtfel din mai multe elemente :

— *numărul* dasatorilor : grup mare nelimitat, grup redus, grup de perechi, perechi izolate, solişti ;

— *forma geometrică* : cerc închis, cerc deschis, semicerc, coloană (şi alte forme neregulate) ;

— *ţinuta dansatorilor* : de mîini, de umeri, de talie, liberă ; în diferite poziţii : laterală sau opusă, închisă sau deschisă.

Toate aceste elemente constituie *formaţia* dansului. Aceasta posedă însă şi alte atribute, de o importanţă egală, mai ales din punctul de vedere al execuţiei[44] : *componenţa pe sexe* (bărbătească, femeiască, mixtă) şi *pe vîrste* (bătrîni, maturi, tineri, copii).

Nici unul din aspectele enumerate nu este aşezat întîmplător în complexul morfologic al unui dans, fiecare însemnînd un moment defini-

---

[42] Nu excludem posibilitatea unei prezentări complexe combinînd toate criteriile ; mărturisim însă că nu o întrevedem cu uşurinţă decît în cazul unui spectacol-maraton, care ar dura mai multe zile, dar ne întrebăm dacă astfel nu s-ar dilua interesul artistic.

[43] Unele inadvertenţe de decor, desfăşurare, repertoriu (vezi şi aspectele complementare de la cap. E) mai pot fi trecute cu vederea, dar atingerea esenţei dansului este de nelertat pentru un spectacol care se pretinde folcloric-coregrafic.

[44] Ceea ce se va trata la capitolul penultim (G).

https://biblioteca-digitala.ro

toriu al caracterului piesei respective. Astfel, după cum este executat, în grupuri mari sau mici, în cerc sau în coloană, de mînă sau de umeri, de către bărbați sau femei, de către bătrîni sau tineri[45], dansul capătă valențe diverse; sinteza aspectelor citate depinde și ea de fuziunea lor perfectă, determinată de o îndelungată cristalizare în sînul comunității. Formația dansului este generată deci de această trăire colectivă și la rîndul ei impune întregii manifestări un anumit *caracter*, de care vorbeam, ceea ce este dovedit, dealtfel, și de faptul că extrem de rare sînt dansurile populare românești care își schimbă formația în cursul desfășurării[46]. Forma geometrică de bază rămîne de obicei *cercul*[47], cu variantele lui: cerc mare închis, cerc mare deschis, cerc mic, cerc de perechi, cerc în monom; dar fiecare dans posedă un bagaj variat de elemente. Este un lucru pe care îl uită cu ușurință „făcătorii" de programe, care nu numai că amestecă trăsăturile specifice, făcînd să treacă un dans de cerc prin forme întîlnite la alte dansuri (semicerc, perechi, monom etc.), dar folosesc și unele forme inexistente la poporul român: stea, triunghi etc.[48]. Acest amestec al specificului tipologic, sau al celui zonal, este de la început antifolcloric. Dar să zicem că nu ne interesează folclorul autentic (deși aceasta este pretenția curentă), ci doar cel prelucrat. Nu înțelegem nici în acest caz ce cîștigă un spectacol din această nesfîrșită succesiune de forme și cu ce este ea mai interesantă, mai spectaculară. Există desigur un fel de artă a strălucirilor ieftine, de bazar, așa cum vom constata și mai departe, dar nu aceasta este adevărata artă.

2. În același circuit al ieftinătății se înscrie și reproducerea pe scenă a *evoluției* sau desfășurării dansului popular în spațiu și timp[49], așa cum se petrece ea în majoritatea cazurilor.

a) *Desfășurarea în spațiu* are cîteva posibilități foarte precise, în cadrul natural al dansului:

— într-o singură direcție (la dreapta sau la stînga);
— în jurul unui punct fix (pe loc, bilateral sau în adîncime);
— alternînd cele două posibilități[50].

Toate acestea țin de tipul coregrafic respectiv, făcînd parte din bagajul lui de elemente[51]. Orice modificare înseamnă trecerea dintr-un tip într-altul. În afară de aceasta, fiecare zonă are o predilecție pentru anumite

---

[45] Sau așa cum se juca înainte la aromâni, cu bărbații în prima jumătate a cercului deschis și femeile în a doua jumătate, fiecare grup fiind aranjat în ordinea vîrstei componenților.

[46] Și în acest caz este vorba de obicei de o fază introductivă, finală sau de trecere (*Mușamaua*); uneori se mai întîmplă aceasta și la unele dansuri mai recente, de influență străină (vezi *Focșăneanca*).

[47] Poate un vechi simbol solar; nu ne avîntăm însă prea departe în aceste ipoteze.

[48] Ni s-a replicat foarte serios de către diverși „maeștri" că aceasta se face pentru „îmbogățirea" dansului popular; astfel, în Oltenia de sud necxistînd forma de joc în perechi, trebuie să o inventăm pentru „creșterea" spectacolului. Ce facem însă cu ceea ce vrem să aducem în scenă, și anume dansul oltenesc? Mai este el ilustrat întocmai?

[49] De data aceasta nu este vorba de „legile" scenei, ci de aspectele morfologice respective; terminologia se pretează la confuzii, dar sensul reiese de fiecare dată din context.

[50] Există și exemple de desfășurare *indiferentă*, fără o regulă precisă: aceasta se întîmplă însă mai ales sub influența dansurilor moderne.

[51] Nu mai vorbim de o *variantă* oarecare a unui tip, care trebuie să fie și ea respectată, dacă o prezentăm ca atare.

https://biblioteca-digitala.ro

forme de desfăşurare, ceea ce nu putem neglija într-o prezentare zonală fără a cădea în aceeaşi hibridizare a specificului. În sfîrşit, trebuie respinse cu hotărîre diagonalele, răsucirea liniilor, traversările printre linii ş.a., care nu au nimic folcloric.

b) *Desfăşurarea în timp* (tempo-ul) în dansul popular la sat este cuprinsă, am putea spune, în limite foarte rigide. Într-adevăr, nu ştim dacă în culegerile noastre am întîlnit 1% din exemple care să ne prezinte un „salt" metronomic de la o categorie la alta, deci la peste 20—24 de sutimi de valori. Tipurile coregrafice sînt, ce e drept, mai labile; totuşi extremele posibile sînt şi ele destul de precise. Dacă trecem pe plan zonal, constatăm de asemeni anumite categorii preponderente şi chiar şi o medie metronomică constantă a repertoriului zonal. Desigur, nu ne-ar interesa prea mult unele variaţii în cadrul categoriilor; ceea ce însă vedem curent depăşeşte limitele specificului tipologic sau zonal.

Nu insistăm asupra acestor aspecte, a căror denaturare va apărea mai clar cînd ne vom referi la domeniul stilistic. Deocamdată, respingînd erorile semnalate, precum şi altele (pe care oricine le poate detecta), ne-am mărginit să constatăm posibilităţile specifice.

3. Despre *compoziţia* dansului aşa cum apare el la hora satului şi nu în cadrul scenei, remarcăm două aspecte:

a) *Construcţia* părţilor dansului: *motive*, *figuri*, *secţiuni* mai mari, urmează legi nescrise, conduse atît de specificul tipului respectiv, cît şi de cel al zonei pe care o ilustrăm. În general, la prezentarea scenică există o oarecare străduinţă în acest domeniu, în vederea respectării organizării interne a acestor „părţi" de dans. Numai că, din cînd în cînd, se observă tendinţa de a le transporta de la un tip coregrafic la altul, de la o zonă coregrafică la alta. Aici trebuie opus un „veto" categoric, nu numai în numele autenticităţii, dar chiar pentru a realiza valorile maxime ale piesei prezentate, care, aşa cum a fost construită de popor, nu suportă hibridizări.

b) *Succesiunea* părţilor menţionate are şi ea un rol puternic în desfăşurarea dansului nativ. Dacă un dans are o singură figură, sau 2-3 (şi mai multe) în succesiune *fixă*, cu un număr de repetiţii bine precizat, trebuie să respectăm aceste norme[52]. Există numeroase cazuri în care înlăţuirea figurilor este *mobilă*, deci depinde de bunul plac al dansatorilor, în special al unui conducător de joc, care o reglementează prin comenzi sau altfel. Acesta nu este un fapt întîmplător, ci ţine de natura însăşi a dansului, care impune nu o creştere continuă a intensităţii în desfăşurare, ci o alternare variată a posibilităţilor de exprimare[53]. În sfîrşit, succesiunea *liberă*, bazată pe improvizaţie motivică îşi are şi ea rostul ei în configuraţia unui dans, ea fiind expesia unei manifestări de esenţă zonală, ocazională sau tipologică.

Să fim însă încă o dată înţeleşi. Nu pledăm pentru respectarea acestor forme de dragul unui conservatorism oarecare, mai ales că am admis şi posibilitatea prelucrărilor inteligente. Reclamăm însă conservarea lor

[52] Vezi dansurile *fecioreşti*, ale căror figuri necesită de cele mai multe ori o formă fixă, din cauza accentelor finale şi a altor elemente pe care nu le mai amintim aici.

[53] De exemplu un *Brîu*, la care plimbările mai line alternează cu figurile de virtuozitate; pe acestea din urmă conducătorul le dirijează şi le dozează în timp pentru ca efortul să nu fie epuizant.

https://biblioteca-digitala.ro

atunci cînd ne obligăm să o facem[54], nu numai pentru că ea este realizabilă oricînd pe scenă, ci mai ales deoarece formulele tradiționale nu au nevoie de nici o schimbare pentru a deveni mai „artistice".

4. *Structura* dansului, mergînd de la elementele cele mai simple pînă la combinarea lor în formulele cele mai complexe, constă în următoarele aspecte :

a) *Structura cinetică* a unui dans rezidă într-un număr mai mare sau mai mic de mișcări, motive și figuri specifice lui. Acestea sînt strîns legate de aspectele citate anterior. Este evident că nu orice elemente cinetice se potrivesc unui dans în perechi sau unuia bărbătesc, cu ținuta de mînă, cu o desfășurare bilaterală, în tempo rapid etc. Astfel, numai într-un joc *în doi* este posibilă pirueta fetei pe sub mînă ; *ponturile* feciorești nu pot apărea decît în jocul bărbaților ; tempo-ul prea iute exclude de la început anumite motive cinetice ample ș.a.m.d. Tot atît de evidentă este și legătura dintre construcția și succesiunea figurilor, pe de o parte, și structura lor cinetică, pe de altă parte.

b) *Structura ritmică*[55] este în același grad specifică dansului respectiv. Măsura, celulele, motivele și formulele mai întinse, accentele metrice constituie un apanaj bine definit al oricărei variante, într-o sinteză de fiecare dată alta, deși ea se mai poate întîlni în realitatea folclorică. Nu putem spune de data aceasta că ea este cerută de aspectele formației, evoluției sau compoziției unui dans, dar se întrevede cu ușurință strînsa legătură cineticoritmică. Nu vorbim aici de măsură : firește că cele două mari categorii ritmice *binar* $\left(\text{mai ales în } \frac{2}{4}\right)$, cu subdiviziunile : *comun*, *dactilic*, *sincopat*, și *asimetric*[56] $\left(\text{în 2, 3 sau 4 timpi } \frac{5}{16}, \frac{7}{16}, \frac{5}{8}, \frac{9}{16} \text{ etc.}\right)$ sînt prea generale pentru a ne oferi fenomene particulare. Există însă *predispoziții* ritmice către anumite formule cinetice, și invers, ca un fel de atracție reciprocă. Analiza acestora este însă prea subtilă și nu-și are locul aici. Dăm o singură serie de exemple.

Astfel, un motiv cinetic cu pași simpli, să zicem : ♪ d ♪ d ♪ d S , păstrează de obicei structura metricoritmică normală ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥. Introducîndu-se la început un pas *vîrf-toc*, motivul capătă accente în contratimp : ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥. Dacă acest din urmă motiv este executat cu pași bătuți, putem avea mai multe variante, însă numai în contratimp, de exemplu : ♪ d ♪ d ♪ d S (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥) sau evoluînd spre sincope : ♪ D S d S (♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥) etc. Nu putem conti-

[54] Anunțînd titlul de program „folcloric".

[55] Ar trebui să spunem „metricoritmică" ; preferăm o formulare mai scurtă pentru că, de fapt, metrul nu este decît rezultatul organizării ritmului.

[56] Ritmul *ternar* este atît de rar în dansul românesc încît nu ne furnizează fenomene speciale.

https://biblioteca-digitala.ro

nua aici. Ceea ce vrem să subliniem însă este că dispunerea formulelor cineticoritmice în cadrul unui dans nu este întîmplătoare, ci ea urmează unele norme interne, desigur în primul rînd ale piesei respective, dar aparţinînd mai departe *tipului* morfologic al acesteia, ca şi *zonei* de proveniență [57].

Ca atare, inventarul cineticoritmic al unui dans adus pe scenă trebuie (şi poate) să fie respectat prin evitarea următoarelor erori :

— „sărăcirea" lui, prin eliminarea unor formule caracteristice;

— „îmbogăţirea" lui, prin adoptarea artificială a unor formule străine.

5. Am acordat un loc mai mare consideraţiilor asupra morfologiei dansului deoarece aceasta constituie nodul vital al spectacolului coregrafic. Pe baza celor de mai sus credem că se desprind cîteva concluzii :

a) Orice aspecte morfologice ale unui dans luate ca atare sau în simbioză unele cu altele pot fi aduse pe scenă în forma lor nativă, deoarece nu contravin în nici un fel criteriilor de reprezentare scenică.

b) Circulaţia de aspecte morfologice nu este întîmplătoare de la tip la tip, de la zonă la zonă, de la ocazie la ocazie, deoarece conţinutul acestora, deşi supus variabilităţii interne, nu este labil, ci se sprijină pe anumite constante. Nu se poate permite deci amestecul lor[58]; cu atît mai puţin sînt de acceptat formule complet străine de folclorul românesc[59].

c) În sfîrşit, modificarea sau complicarea la exces a formulelor tradiţionale nu creează noi valori artistice dansului românesc, a cărui variată gamă de elemente urmează în general o linie simplă şi sobră ; procedîndu-se astfel se ajunge doar la o hibridizare artificială, de un gust îndoielnic.

---

[57] Mai puţin *ocaziei* ; totuşi unele concordanţe se vor putea găsi.

[58] De exemplu transformarea dansului de cerc mare în dans de perechi sau în monom etc.

[59] De exemplu desenele coregrafice în diagonale, pătrate etc.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PERCEPȚIA INTERPERSONALĂ ȘI REGULI DE AUTOPREZENTARE
(Cercetare de psihologie socială în comunități sătești maramureșene)

AURORA PERJU-LIICEANU

Indivizii care fac parte din același ecosis cultural se consideră a fi relativ omogeni după felul în care se raportează la caracteristicile pattern-ului de cultură la care aparțin; ei împărtășesc aceleași valori, atitudini, percepții sociale etc. Cunoașterea pattern-urilor ideale ajută astfel la reducerea proporției de predicții false și contribuie prin aceasta la asigurarea condiției de normalitate a comunicării interpersonale. Deținerea unui corpus de consensuri generale propriu unei comunități reprezintă *avantajul inițial* pe care membrii săi îl au atunci cînd sînt implicați în orice proces de interacțiune. Această cunoaștere oferă unui individ-membru posibilitatea de integrare socioculturală. În acest sens, A. I. Hallowell [1] arată că „orice cultură umană trebuie să furnizeze individului orientări de bază care sînt printre condițiile necesare dezvoltării, întăririi și funcționării eficiente a cunoștinței de sine".

Orice sistem sociocultural se caracterizează așadar prin existența unui *pattern ideal*. Pattern-ul este cel puțin parțial conștient și uneori este recunoscut de către indivizi ca fiind element caracteristic al întregii comunități din care aceștia fac parte. (Vezi formula: „pe la noi așa se zice, crede...", „oamenii de pe la noi așa zic, cred...", „așa-i obiceiul pe-aici".)

★

Vom expune problemele investigate în felul în care urmează:

I. Personalitate fizică ideală.

A. Trăsături de personalitate care definesc tipul fizic ideal de individ.

B. Reguli de prezentare fizică.
(Procedee de înfrumusețare acceptate/interzise; norme morale privind prezentarea publică a individului.)

---

[1] A. I. Hallowell, *Culture and experience*, Philadelphia, 1955.

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 87–88, București, 1974

https://biblioteca-digitala.ro

II. Alegerea partenerului marital şi tipuri de relaţii maritale bazate pe percepţia fizică a individului.

★

Datele expuse în cursul exemplificărilor fac parte dintre rezultatele obţinute în urma efectuării unor anchete în 1971—1972 ca membru al echipei monografice complexe Valea Cosăului — satele Breb (Br), Sîrbi (S) şi Budeşti (B) — de pe lîngă Institutul de etnografie şi folclor, conduse de prof. Mihai Pop şi subvenţionate de Centrul judeţean pentru îndrumarea creaţiei populare şi a mişcării artistice de amatori — Maramureş.

★

I. A. Într-o cercetare anterioară[2] asupra comportamentului de curtoazie şi insultă am constatat faptul că neacceptarea imediată a curtoaziei are loc şi atunci cînd individul care realizează actul de curtoazie are *grave deficienţe fizice sau psihice* („cîn o fo copchil o căzut pă şpori şi-i hîd, bietu", S; „îi mut, zăpăcit", Br ; „nu mere bine", B; „îi ponihos, nu vede bine", B; „îi hiboş, S, Br, B etc.).

Analiza dimensiunilor personalităţii fizice care definesc tipul fizic ideal a fost făcută luîndu-se în consideraţie următorii parametri fizici: (a) ochii; (b) nasul; (c) gura; (d) dinţii; (e) faţa şi fruntea; (f) bărbia; (g) părul; (h) genele şi sprîncenele; (i) urechile; (j) corpul.

S-a constatat că indivizii acordă prioritate trăsăturilor fizice vizibile, direct perceptibile („ce se vede-i trebuie omului mîndru", B, S; „ochii şi nasu şi cum arată la vedere să sie frumos", Br, S; „omu hireş să sie la ce se vede din chip", S, B).

Relatările indivizilor, aşa cum vom vedea, concordă într-un grad semnificativ în privinţa atributelor considerate de către aceştia ca fiind necesare pentru ca un individ să fie perceput ca frumos/urît (mîndru/hîd).

a) *Ochii*: Apare evidentă preferinţa pentru ochii de culoare închisă, de obicei negri, de mărime potrivită sau chiar mici („ochi căprii-s cei mai frumoşi", S; „ochii albi nu-s vederoşi", B; „ochii negri îs mîndri", Br; „albaştri, albi cum se zice la noi nu pre-s mîndri deloc", B; „ochii să sie mai mnicuţi, că mari se ocărăsc şi se zice că-i înholbăt sau înholbată", B; „de-s mari zice c-are ochi cît cepele, dip' ce-s mîndri la culoare", S; „tăt mici îi mai frumos", B).

b) *Nasul*: Majoritatea indivizilor indică nasul drept şi de mărime potrivită ca fiind o trăsătură fizică care-l favorizează pe individ („aicia nu-i frumos cu nasu pre mare", S; „mare jîb, tare gros, îi hîd", B; „are nasu ca la berbece, hîd", B; „nasu un pic cîrn, îi mîndru", B; „să nu sie ca un bîltag, ca o secure mai mnicuţă", B; „nasu hîd îi zice apăi la om, nasoală", S; etc.).

c) *Gura*: Apare evidentă preferinţa pentru gura mică, atît la indivizii de sex masculin, cît şi la cei de sex feminin („buzele să sie mici, că dacă-i mare gura gîndeşti că-i tăiată cu sapa", B; „gura numa la cine-o are mare îi de hulit la noi", B; „i-o zis că are gura de scroafă",

[2] Aurora Perju-Liiceanu, *Comportament interpersonal: curtoazie şi insultă* (lucrare efectuată în cadrul echipei monografice complexe Valea Cosăului de pe lîngă Institutul de etnografie şi folclor, condusă de prof. Mihai Pop).

https://biblioteca-digitala.ro

B; „mai zice lumea că cine are buze mari sărută bine, da nu-i adevărat, că cine-i lotru ştie-a săruta şi cu buza subţire. Mie aşa-mi place să sie cu buza mică, mai subţire", B; etc.).

d) *Dinţii*: Toţi indivizii-informatori au susţinut că dinţii trebuie să fie mici sau potriviţi ca mărime, albi şi regulat implantaţi. Orice asimetrie la nivelul lor este percepută ca un defect fizic („să sie nici mari, nici mici", S; „să sie mnicuţi", B; „nu-i frumos cu dinţii ieşiţi-n-afară, că nu poţi închide gura că-s prea mari", B).

e) *Faţa şi fruntea*: Formatul feţei trebuie să fie oval, iar fruntea trebuie să fie proporţionată în raport cu celelalte trăsături fizice. Este semnificativă preferinţa pentru culoarea deschisă a feţei. Un rol important îl au inserţia părului pe frunte şi „coloritul" feţei („faţa să sie rătundă şi un pic lunguiaţă, altfel arată urît", B; „să sie puţin roşie, că tare albă nu-i mîndru. Albă nu-i mîndră culoare. Albă-i că e slab, bolnav", B; „sîmpt care se dau cu rozosin să sie numa un piculeţ rujă, c-aşa-i precis", B; „unele se pudăresc cum îi varu, zice că-i văroasă şi se dau cu rozosin în obraji. Zic ele că-i mîndru, da numa ele gîndesc aşa. I-o strigat feciorii la una că are chila de unsoare pă obraz. Nu mai ştiu cum i-o zis, da o rîs de ea", B; „faţa să sie mai albucă şi fruntea să nu sie bulbucată", S).

f) *Bărbia*: Formatul bărbiei este rareori perceput ca defectuos; în aceste cazuri este vorba de discrepanţa dintre formatul bărbiei în raport cu întreaga faţă. Pentru indivizii masculini se indică ca favorabilă prezenţa fosetei în bărbie — „gaură-n barbă" („bărbia să sie potrivită păntru chip, aşa să nu te poţi lega de ea", B; „bărbia atunce e hîd cîn poţi ocărî de ea", Br).

g) *Părul*: Este evidentă preferinţa pentru părul de culoare închisă. Acesta este dealtfel şi cel mai frecvent întîlnit în satele la care ne referim („Mărie a lu Todocău îi mîndră, numa păru nu-i frumos, că-i blond", B; „la noi păru-i frumos negru or castaniu şi lung îi frumos, după cum creşte el", B; „păr lung şi negru-i frumos. Cel mai lung păr din sat îl are-o verişoară a me. Îi de pîn'gios de gerunţi, negru, păr negru. Tare-i mîndru cine-l vede. Are coade lungi şi le poartă, şi-i nevastă nu fată", B; „nimeni nu umbă cu păru tăiat aici", S; „păru-l fac belciugi, creţi şi breton şi tare-i frumos la cine se cade, c-arată mai hîd fără ele", Br; „nu-i frumos aice cu păr roşu", „la bărbaţi îi mîndru şi cu perciune, numa să aibă păr mult", S; „păru alb or blond tare-i hîd", S, Br, B; etc.).

h) *Sprîncenele şi genele*: Majoritatea indivizilor-informatori manifestă preferinţa pentru arcada bine formată, cu sprîncene cu pilozitate nu foarte accentuată şi delimitate („sprîncene neîmbinate"). Genele trebuie să fie de mărime potrivită, cu colorit care să le facă vizibile („sprîncenele să sie subţiri, să nu sie lăţite pă ochi şi pă frunte sus şi nici împreunate că nu-i frumos", B; „să sie nici negre jîb, nici albe", S; „dese, groase, nu-i frumos", B).

i) *Urechile*: Urechile plasate în mod armonios faţă de conturul capului, de mărime potrivită în raport cu întregul cap, fără malformaţii sînt considerate ca favorizînd individul. Majoritatea informatorilor subliniază faptul că rolul estetic al lor este mai mare la indivizii masculini, întrucît la aceştia urechile sînt aproape permanent vizibile („să sie mici,

https://biblioteca-digitala.ro

dip' ce la femei nu se văd c-au pînzătură pă cap", S; „nu contează urechile decît la bărbat", B).

j) *Corpul*: Este perceput atît analitic („are omu orice mai hîd din corp"), cît şi sintetic („corpu să sie de-o formă bună"). „Formatul" corpului împreună cu trăsăturile feţei reprezintă „chipul sau înfăţişarea". Un individ este perceput ca frumos atunci cînd are „tăt chipu mîndru" („îi frumoasă de-o place ca poziţie, adică c-are corpu mîndru şi-i bine făcută. Nici tare grasă şi nici prea slabă. Mai bine mai grasă decît pre slabă", B).

Există deci un consens semnificativ între membrii comunităţii privind *atributele* care caracterizează individul fizic ideal. Suma acestor atribute formează imaginea personalităţii fizice ideale. Ea este înglobată în ceea ce G. Kelly [3] numeşte *construct* şi este pe plan subiectiv expresia conceptului bipolar frumos/urît.

Aprecierea unui individ în termeni de personalitate fizică dihotomic evaluată („hîd/mîndru") se face; (a) *nemotivat şi explicit*: „hîdă-i doamne !", S; „îi hîdă", B; „îi aşa de hîdă !", Br; „îi tare hîd", B; „că tare-i hîd/hîdă !", S, B; „tare-i mîndră !", S; „cîtu-i de mîndru !", B; „aşa-i de mîndră, tare-mi place de ea !", Br; „cît-îi de mîndră !", S; (b) *motivat şi explicit*: „îi hîd ca ghibolu", S; „îi hîdă ca ciuma", B; „îi hîd ca dracu", B; „îi hîd de groază de hîd", Br; „îi mîndră ca o floare", S; „aşa-i de mîndră ca o rujă", B; „tare-i mîndru ca un brad", Br; (c) *motivat şi implicit*: „îi ca ghibolu", S; „îi ca dracu", B; „îi ca ciuma", Br; „îi cum-îi marsara", B; „îi ca boala", S; „îi ca un sir de măieran", B; „îi ca sansiu", B.

Pentru aprecierea fizică a unui individ ceilalţi indivizi folosesc de regulă *sistemul de comparaţii* prin care individul ca *entitate* sau o *trăsătură fizică a individului* este pus în termeni de comparaţie cu un alt element implicit considerat frumos/urît.

O trăsătură fizică a individului perceput este pusă în termeni de comparaţie cu un alt element prin *similaritate*: (a) *ochii*: „ca de ghibol", S; „ca la broscoi", B; „ca de bou", B; „cît farurile de la motor", B; „cît cepele", S; „cît blidu", Br; „ca murea", B; „ca murea cîmpului", S; „ca cărbunele", Br. etc; (b) *nasu*: „ca papagalu", B; „ca de cucuvea", S; „încîrligat parcă-i cucuvea", B; „ca de cioară", Br; „ca un bîltag", B; „ca săcurea", B; „ca la pasăre", S; „ca o bărbînţă", B, etc. (c) *gura*: „ca jarul", B; „ca sîngele", S; „ca o rujă", S, Br, B; „ca la scroafă", S, B; „ca de cal", B; „ca de mînz", B; „ca la boi", S, B; (d) *culoarea feţei*: „ca badocu", B; „neagră ca zăpada", S, Br; „ca la vulpe, roşie", B, S; „ca farina", B; „ca varu", B; „îi văroasă", Br, B; „ca laptele", S, B, Br; „ca o rujă", S, B; „ca cioara", S, Br, B; (e) *părul*: „ca de vulpe", S, B; „ca de miel", B; „ca de porc", B; „ca oaia", S, B; „ca lîna", Br, B; (f) *picioarele*: „ca schiurile", B; „ca beţele", S, B; „ca fusele", S, Br; „ca stîlpii", B; „ca de schilet", B; „ca mînurile", B, etc.

Modul în care trăsăturile fizice caracteristice ale unui individ sînt evaluate favorabil apare exprimat de regulă în:

---

[3] D. Bannister şi F. Fransella, *Inquiring man. The theory of personal constructs*, Middlesex, Penguin Books, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro

1. „*Hore*" : Un individ în mod intenționat și public aduce unui alt individ o *ofensă verbală* („hore la hîd/hîdă", „hore de batgiocură", „hore de hulă" : „Frunzuliță, foi de chidru, / Ce te ții, hîdule, mîndru, / Că la tine nu-mi stă gîndu ; / Că ochii-ț-îs ca la broscoi, / Buzele ca și la boi", Br ; „Mă bădiță de pă deal, / Cu buzele ca la cal ; / Mă bădiță de pă dîmb, / Cu buzele ca la mînz ; / Mă bădiță de pă gropă, / Cu buzele ca la scroafă", B ; Leliță cu frunte lată, / Numa zgarda cît te-arată", Br ; „Leliță cît o batoză, / Leliță scurtă și groasă, / Bună-ar si de toc la coasă", B ; „Zis-o mama mîndrului / C-așa ficior c-al ei nu-i. / Este cioată pă rîșor / Toamna ca ș-a-ei ficior, / C-așa ficior nu este / Și la sate de poveste", S ; „Cetera și omu prost, / Dracu din pămînt le-o scos ; / Cetera și omu hîd, / Le-o scos dracu din pămînt", Br ; „Bată-te Dumnezeu, babă, / Dip' ce-ai făcut fată neagră. / Da de neagră n-ar si bai, / Da-i capu cît-un mai, / Buzăle ca și la cai", B ; „Cîți drăguciori am avut / Toți la dracu i-am vîndut. / Aista ce-l am amu / Nu-l vre cumpăra dracu, / Că-i mai hîd ca și dînsu", Br ; „Am un drăguț cît un ied, / Săcerîn' pîn holdă-l pierd. / Nu știu ce i-aș da să crească : / L-aș țipa pă cîmp să pască, / Să pască iarba un pic / Să crească batăr un pic", B ; „Am un mîndruț ca un struț, / Gioacă-n picioare-n cotruț. / Am un mîndruț ca un țap, / Gioacă-n picioare sub pat", B ; etc.

2. În cursul unor acte comportamentale de tip *insultă*. Aceste acte includ adresarea unor *injurii* în parte bazate pe exprimarea unor aprecieri privind aspectul fizic al indivizilor implicați („mă ghibolă și tu încrucișată !", B ; „te afli măreață, bulbucato !", S).

3. *Porecle* („numuri de ocară / de ciuf / de sfădit / de ciufșag / de batgiocură / de hulă"). Aprecierea atributelor fizice caracteristice unui individ reprezintă una din modalitățile de construcție a „numurilor de ocară"[4].

Prin poreclă este astfel desemnată particularitatea fizică a individului prin care acesta diferă de ceilalți indivizi și prin care el se abate de la tipul fizic normal („Doba", Br ; „Orbu din mocirlă", B ; „Ana Craculuí", B ; „Slăbucu", S ; „a lu Buzatu", B ; „Vînăta-i zice, că are-un picior negru, vînăt", B ; „Ceauca, așa-i zice lu Ilenucă, că-i neagră ca o păsărucă neagră, ca cioruca", S ; „Buha-i zice. Are păr pă frunte ca cucuveaua", S ; „Vulpea", S ; „Ancuța cracoșa", B ; „Outu", B ; „Ciotu", S ; etc.)

Aprecierea favorabilă a personalității fizice a unui individ se face :

1. În mod *public* prin adresarea unor *hore* („hore la mîndru / la mîndră") prin care un individ masculin aduce elogii unui individ de sex opus („Păntru ochi ca mura coaptă / 'nconjurai pădurea toată, / Păntru ochi ca murele /'nconjurai pădurile", B).

2. În mod *nepublic* : (a) prin adresarea unor versuri elogioase inserate în cuprinsul *scrisorilor* („amintiri") și (b) prin *dedicații* pe *fotografii* oferite („Multe fete sînt în lume, / Dar ca tine ca să-mi placă / N-am

[4] Sanda Golopenția-Eretescu, *Clasificarea prin „numuri"* (*I*) și (II), „Revista de etnografie și folclor", tom. 17, 1972, nr. 2, p. 145—155 și nr. 3, p. 193—212.

https://biblioteca-digitala.ro

găsit în lumea-ntreagă", B; „Ochii tăi cei frumușei / Mult aș da să fie ai mei / Și-n curînd cred că va fi / Dacă tu mă vei iubi", B).

Din punctul de vedere al *dimensiunii temporale* a comportamentului interpersonal, între un $individ_1$ normal și un $individ_2$ normal care se găsesc în termeni de nefamiliaritate, o interacțiune nu poate începe printr-un *act de insultă* („s-au sfădit și amu își zic ocări", Br). Aprecierile favorabile nu sînt legate neapărat de existența unor secvențe anterioare de interacțiune. Ele se produc pentru: (a) a iniția o relație interpersonală (complimente „vorbe de făcut plăcere"), (b) menținerea unei relații deja existente („îi zici orice vorbă cîn te vezi ș-apoi îi zici cît-îi de mîndră", S; „grăiești orice ș-apoi îi spui vorbe să-i facă plăcere, să te placă și ea", B; etc.).

I. B. *Reguli de prezentare fizică.*

Apariția publică a unui individ duce la formarea unor impresii privind caracteristicile sale sociale (statut socioeconomic, statut marital) și personale (sex, vîrstă, preferințe vestimentare, stil comportamental etc.). Indivizii care percep o persoană știu de regulă că aceasta va căuta să se prezinte într-o lumină favorabilă și că, deci, cel puțin o parte din imaginea oferită celorlalți va fi supusă controlului social. Astfel, individul perceput este considerat de către ceilalți indivizi care-l percep ca fiind interesat în a induce la cei care-l percep o *impresie favorabilă.* Atît individual perceput, cît și cei care-l percep știu de asemenea că un individ normal prin ceea ce face și spune nu va căuta în mod *intenționat* să se discrediteze prin emiterea unor aserțiuni verbale deplasate, printr-o apariție necorespunzătoare normelor sociale sau prin manifestarea unui stil de comportament dezaprobat social.

Fiecare individ își regizează cu atenție imaginea pe care o oferă celorlalți indivizi [5], apropiindu-se cît mai mult de normele sociale ale grupului căruia îi aparține.

Interesul pe care un individ îl manifestă față de propria sa apariție fizică se traduce în *utilizarea unor procedee de înfrumusețare* care țin cont de idealul de frumusețe fizică atestat de comunitate.

Tipuri de procedee de înfrumusețare:

1. Procedee de înfrumusețare prin *mascarea* sau prin *eliminarea* intenționată a unui atribut fizic nefavorabil (mergînd pînă la deficiență fizică). Aceste modalități sînt mai degrabă procedee de corecție.

Există între indivizi un consens privind existența unor tipuri diferite de atribute fizice nefavorabile, avînd în vedere criteriul gravității și cel al recuperabilității. Prezența unui atribut fizic negativ și grav repartizează individul în categoria deficienților fizici.

Deficiențele fizice pot fi vizibile sau nevizibile. Ascunderea celor vizibile nu este admisă întrucît individul care procedează astfel este considerat ca performînd în mod intenționat un *act de inducere în eroare* („omu face orice s-arăte mîndru, să n-arăte hîd, da nu-i voie să nu se știe ce-are de-i hiboș", B; „îi rău s-ascunzi hibe, să celuiești p-altu", B;

[5] E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*, New York, Doubleday Anchor Books. 1959.

https://biblioteca-digitala.ro

„o fo o fată și nu i-o arătat feciorului piciorul; o lăsat-o după cununie că nu i-o spus. N-o fo cinstită ș-o fos dreptu lui s-o lese", B).

De regulă, deficiențele fizice grave („hibe") nu pot fi corectate; ele sînt fixate în porecle și motivează frecvent actul de poreclire („Orbu", B; „Vînăta", B; „Ghebosu", S; „Ion cel hetecos", Br; „Hetecosu, are silicoză", B; „Chilavu", B).

Indivizii consimt în a utiliza procedee de corecție atunci cînd atributele fizice negative nu sînt deosebit de grave („fetele ascund ce-au mai hîd să nu știe decît ele. Care-s puținel mai cracoșe se-ncing mai lung, or ceia lu Borodi are un picior negru din naștere și umblă tot timpu cu ciorapi", B; „de-s cracoșe se sucesc pă drum, așa mere pentru aceia să nu se vadă cît-îs de cracoșe. Deapănă cu ele", B; „sîmpt tinere neveste cărunte ș-ascund păru să nu se vadă că-i ca oaia", Br; „aicia nu știu de cele de la oraș să se tomnească mai difărit ș-apoi de-i nasu mare n-ai ce face, numa poți face să sie mîndru la ce-are mai mîndru", B; „care-i loatră ascunde ce-are hîd și lumea vede ce-i mîndru", Br; „se-ncinge lung care-i cracoșă de te pricepi dip' ce nu se văd gerunții. Mere cum-îi mărsu ș-apăi tăt deapănă cu picioarele", S; „sîmpt feciori or bărbați mai pleși și tăt stau cu clopu-n cap. Nu pre-l scot că se vede că-s pleși", B).

2. Procedee de înfrumusețare prin *evidențierea intenționată* a unor atribute fizice favorabile. Propria imagine a unui individ este un obiect continuu evaluat și supus reacțiilor emoționale și atitudinii critice. E. Goffman [6] utilizează conceptul de „prezentare a sinelui" (*the presentation of self*) arătînd că, în fiecare context de interacțiune, individul alege cu grijă acele modalități de a se prezenta — comportament verbal, apariție fizică, gesturi, îmbrăcăminte etc. — din care să rezulte o imagine favorabilă pe care o oferă celorlalți („te grijești s-arăți oricum mîndru, să nu zică lumea că te-arăți ca prostu or că grăiești prostele ca mutu, că nu știi a te găti mîndru", Br).

Gradul de elaborare a autoprezentării depinde, atît pentru indivizii de sex feminin, cît și pentru cei de sex masculin, de o serie de factori. În cele ce urmează vom discuta pe rînd acești factori.

1. *Specificul situației.* Ne referim în acest caz la situația socială concretă în care este plasat un individ. Ceremoniile, zilele de sărbătoare, ocaziile speciale obligă individul la mai multă grijă în ceea ce privește autoprezentarea („cîn mărg la biserică, mă gat mai amînat și-mi pune haine mîndre și orice podoabe", S; „nu-i frumos să umble omu hîd îmbrăcat la orice petrecere, la Vergil or duminica", B; „mărg la nuntă și mă gat mîndru că nu-s la lucru. La marhă cîn mărg să dau or la porc mă îmbrac cu ce-am mai hîd", S; „îi mîndru să sie omu gătit cînd trebuie să sie așa", Br; „mă gat mîndru cîn mărg la Ocnă", S, B).

Autoprezentarea elaborată este *interzisă* în situații în care motivația pentru buna impresie fizică este anulată de existența unui eveniment nefericit. Astfel, un deces în familie obligă membrii familiei la anumite restricții, exceptînd însă ceremonia de înmormîntare („cînd are mort în casă omu se lasă nebarbierit și nu-l rîde lumea. Se gată păntru aceia cîn mere la-mormîntare", B).

---

[6] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

Întrucît timpul este divizat în timp pentru muncă şi timp în care nu se munceşte („zile de lucru", „zile de muncă" şi „zile de sărbătoare"), vestimentaţia este diferită în funcţie de acestă situaţie. În comunităţile la care ne referim, costumul are fie o destinaţie preponderent funcţională, fie una preponderent estetică. Pentru fiecare individ există dihotomia utilizării hainelor („haine bune / haine rele", „haine de lucru / haine de sărbătoare", „haine mîndre / haine hîde", „haine proaste or mutești / haine mîndre").

Specificul situaţiei sociale indică individului tipul de haină ce urmează a fi îmbrăcat. Devierile de la această regulă au loc atunci cînd : (a) în zi de sărbătoare se poartă costum destinat zilelor de lucru şi (b) în zi de lucru se poartă costum special destinat zilelor de sărbătoare. În ambele situaţii vorbim despre *perceperea greşită a situaţiei*. În general, prima ipostază este proprie indivizilor anormali care neintenţionat percep greşit situaţia („aşa umblă el, că-i tare mut. Uită-te la el cît-îi de mut, bietul", Br). A doua ipostază se referă în general la indivizii normali care *cunosc consecinţele* abaterii de la regula de autoprezentare vestimentară. Întrucît individul ameninţă prin comportarea sa imaginea despre sine pe care ceilalţi o consideră acceptabilă, actul său e pus pe seama unei *motivaţii* speciale, foarte intensă („tare-i gătită-n zi de lucru şi nu-i bine să sie cu hainele mîndre, că zice lumea că-i curvă, că vrea pe oricine să celuie", S; „iese hulă de-ai zadie de duminică-n zi de lucru. Te batgiocurește lumea că umbli după orice bărbat", B).

Individul nu se compromite prin abaterea de la regula de autoprezentare fizică atunci cînd : (a) *face parte din altă comunitate*, este străin pentru auditoriu („o fo aici o nevastă d-injinăr ş-o umblat tare gătită tăt timpu. Lumea o zis c-aşa-i la oraş. Care-i din alte locuri face cum s-o scumpchit el", S; „fetele preotului umblă-mbrăcate domneşte că preotul îi de la oraş", Br); (b) iniţial a făcut parte din aceeaşi comunitate, dar temporar s-a sustras atenţiei acesteia cîştigînd un *nou statut* („aista-i fecioru ce-i inginăr şi vine-acasă vara, da se-mbracă domneşte or cu haine ţărăneşti mîndre că nu lucră. Mere pîn sat de vorbeşte cu oamenii. Îi în concet", B; „are fată la oraş. Îi ca o doamnă. Cîn vine-n sat tăt ca o doamnă umblă...", S).

În ambele situaţii, individului i se bănuie aderenţa la un alt sistem valoric şi ca atare auditoriul îl percepe, cu indulgenţă, ca pe un „outsider" în raport cu normele comunităţii.

2. *Distanţa socială* între individ şi auditoriu („cîn mere omu la doctor, mere mai mîndru-mbrăcat. Mărie o fo la Ocnă la doctor şi la Sighet şi s-o îmbrăcat tare mîndru, să n-arate hîd [...]. Îi în sat o femeie şi şi-o luat d-acela, sutien, cum se poartă la oraş. Aşa-m rîs de ea. O zis lumea că s-o dus s-o chipăie doctoru nu c-o fo bolnavă. Să-i vadă sutienu", Br).

3. *Gradul de familiaritate* între individ şi auditoriu („umblu pîm şatră cu haine rele, că nu-i cine să mă vadă. Mă văd din casă şi omu umblă pîn casă cum apucă", Br).

Individului plasat într-o situaţie de familiaritate i se permite un anumit grad de neglijenţă în ceea ce priveşte autoprezentarea fizică („mai stau fetele cu capu dezvălit de-s la lucru, or e tare cald. Cîn îs singure or cu de-ai casei", Br; „fetele-şi văd ciurceii. Feciorii îi văd după nuntă", B).

https://biblioteca-digitala.ro

4. *Diferența de sex* între individ și auditoriu („fetele se gată cîn mărg unde-s feciorii", S; „feciorii-s tare mîndru îmbrăcați cîn îs la horă, că-s fete și să fie mîndri-n fața lor", B).

În general, cu cît individul acordă mai multă atenție apariției sale fizice în public cu atît este mai mare distanța între imaginea sa publică și adevărata sa personalitate [7].

Elaborarea autoprezentării diferă ca urmare a *segregării auditoriului.*

Segregarea auditoriului are efecte nu numai asupra modului de prezentare fizică a unui individ, ci și asupra conținutului interacțiunilor verbale dintre acesta și auditoriu. Astfel, opinii privind modul de apariție publică sînt schimbate între indivizi pe baza unei solidarități de sex („fetele se-adună și grăiesc ceia de cee, de drăguți, de ce-i nou în sat și povestesc ce-au pățit, ce-au lucrat și despre cusături, ce formă să coase la pînzătură și tăt felul de prostele...", Br; „feciorii grăiesc de cele fete ce-s necinstite, zic care-s mai mîndre or hîde, de serviciuri...", B).

Femeile „își fac confidențe și schimbă rețete ... compară experiențe proprii universului valoric la care aparțin"[8].

Segregarea auditoriului are *valoare protectivă* întrucît fiecare individ cunoaște regulile comportamentului interpersonal și știe că în raport cu fiecare tip de auditoriu există un șir de *acte* permise.

Utilizarea procedeelor de înfrumusețare semnifică dorința sinceră a unui individ de a prezenta altora o nouă identitate fizică, prelucrată, pe care o consideră superioară imaginii sale reale. Procedînd astfel, individul decide *să nu fie el*, ci un altul. Cu cît un individ se depărtează de ceea ce el *crede că este*, cu atît actul de înfrumusețare este mai elaborat.

Se vorbește despre actul autoprezentării ca despre un act de creație, de jucare a unui rol, prin construirea unui „personaj imaginar datorită mimicii, costumului, frazelor studiate..."[9]. Jucarea acestui rol conferă actului autoprezentării un anumit grad de minciună. Totuși, în viața cotidiană, unui individ „îi este posibil să creeze intenționat aproape orice fel de impresie falsă fără să se pună într-o situație de discreditare"[10].

Procedeele de înfrumusețare (procedeele „cosmetice") includ:

1. *Aranjarea părului, înfrumusețarea feței și corectarea defectelor dermice.*
2. *Utilizarea podoabelor și a vestimentației ocazionale.*

1. Și în microcolectivitățile analizate există o diferență semnificativă între indivizii de sex feminin și cei de sex masculin în ceea ce privește utilizarea și complexitatea mijloacelor de înfrumusețare („bărbații nu se pre țin d-aiste lucruri, de găteli, de grijit cum să sie mai faini la vedere", S; „nu-i contu bărbatului să umble cu sopunele și cremuri să sie mîndru", B). Remarcăm această diferență ca derivînd din actele comportamentale permise unui individ ca urmare a apartenenței sale la o *categorie de sex.*

---

[7] J. Ortega y Gasset, *Thought on standing befire the Marquesa de Santillana's portrait*, în J. Ortega y Gasset, *On love... Aspects of a single theme*, London, Jonathan Cape Ltd., 1967, p. 110—111. Se știe de asemenea despre ritualul extrem de complicat al prezentării la curte în diferite țări.

[8] Simone de Beauvoir, *The second sex*, New York, Knopf, 1953 p. 542.

[9] Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 543.

[10] E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*, New York, Doubleday, 1959.

https://biblioteca-digitala.ro

Utilizarea procedeelor de înfrumusețare este diferită și în funcție de *vîrsta individului* („tinerii se ocupă cu mode, văd ce se poartă mai nou, grăiesc d-aistea, c-așa-s ei", B; „fetele și feciorii se gată că trebe să placă la oricine", S; „fetele ce grijă au, să sie mîndre să-și afle drăguți, să se mărite", Br). Statutul premarital al individului permite deci acestuia să acorde un grad mai mare de atenție imaginii sale fizice. Utilizarea procedeelor de înfrumusețare într-un mod exagerat de către un individ cu statut marital apare în fața auditoriului ca un *act comportamental nepermis* și, ca atare, dezaprobat („dip'ce-i nevastă se gată jîb și-o rîde satu", S; „îi nevastă și unde-a mere se gată. Pune merjele, se dă cu cremuri și parfumuri. O hulesc nevestele [...]", B).

Aranjarea părului este un procedeu de înfrumusețare utilizat în special de către indivizii de sex feminin. Ca regulă, acest procedeu urmărește obținerea părului ondulat, în anumit fel, prin tehnici diferite („creață să sie, numa creață-i mîndru", S; „păru-l tai ș-apoi iau un dărab de cîrpă, de sfoară udă, udată cu apă, și iau și un dărab de păr și se-nvîrte pă sfoară pîn la rădăcină. Cînd o ajuns în vîrf cu el îndoit se leagă și dormi așa. Se scoate dimineața ș-apoi rămîne păru creț", B).

Procedeele de înfrumusețare a feței sînt utilizate mai rar și numai de către indivizii de sex feminin. Ele includ: culoarea obrajilor, a buzelor și a feței în general și corectarea defectelor dermice („bureți or pistrui, cum le zice la oraș", S; „tăte care fac să nu sie curat chipu", B; „pete pă obraz", S, B; „față pestriță", Br; „buboaie mnicuțe", B, Br, S). Aceste procedee sînt relatate uneori simultan cu motivația care stă la baza lor („se dau fetele cu tăt felul de cremuri și sopoane și unsori să nu sie fața hîdă. Nu-i frumos tare feștită pă buze or pă obraz", B; „este un fel de cremă, puțină mai am, și-i ungurească. 'Exotic' îi zice la cutie. Dau pă tătă fața. Este și de noapte, mai aspră. Dau în umerele obrajilor și pă bărbie și cu un picut de ruj pă buze", B; „dau cu sopon de la cooperativă și cremuri 'Nivea' or cremuri de culoarea untului. Sînt și soponuri verzi", B; „dau pă obraz cu un dărab mnicuț de creponată rujă că lasă roșu pă obraz", S).

Foarte răspîndită, în special la cei tineri, este utilizarea parfumurilor și a uleiului de păr de către indivizii de ambele sexe. Nu există însă o diferențiere privind folosirea lor în funcție de sex și alegerea unui fel sau al altuia de parfum; aceasta este de regulă determinată de posibilitățile locale de cumpărare și de preferințele personale („îmi place să mă parfumez, să nu miros hîd, c-așa-i mîndru s-aibă omu alt miros. Cel mai mult îmi place de trandafir", B; „parfum îi mîndru să dai mai ales pă batistă, să ți-o ieie feciorii", S).

Parfumurile sînt folosite în situații ocazionale sau în zilele de sărbătoare făcînd parte dintre procedeele de autoprezentare elaborată („te dai cu parfum cîn ești mîndru-mbrăcat, c-altfel să meri la marhă parfumat îi de rîs", B; „parfumu nu-i păntru orice zi. Îi cînd meri la nuntă, la horă, cîn nu lucri", Br).

Spre deosebire de utilizarea ocazională a parfumului, utilizarea uleiului de păr este mai frecventă și are o destinație aproape cotidiană la indivizii de sex feminin („pă păr dau cu ulei mai tătă vremea, să se păstreze bine părul", B; „dai cu ulei de la mașină sau cu ulei de păr să steie împletit, să nu zboare", Br).

https://biblioteca-digitala.ro

Mai rar și numai în cazul indivizilor de sex feminin se practică *producerea artificială a unor semne particulare* pe față în scopul măririi atractivității fizice („e frumos s-ai sămn pă față, aluniță", S; „îți faci sămn, nu tomna-n mijloc, mai jos, sub ochi. Numa acolo-i frumos", B; „sămn deasupra buzelor stă frumos sub ochi. Nu prea faci sămn, numa cîn ai timp", B). De remarcat este faptul că producerea acestor semne prin tatuaj — procedeu foarte sigur datorită permanenței efectului — nu se întîlnește deloc, ca dealtfel și orice tip de tatuaj.

2. Așa cum am arătat există o clară distincție între înfățișarea cotidiană și cea ocazională și respectiv între *vestimentația și podoabele* destinate purtării zilnice și a acelora purtate în situațiile sociale speciale.

Diferențierea în cadrul vestimentației și podoabelor este determinată de: (a) apartenența individului la o categorie de sex, și (b) „timpul" în care acestea sînt utilizate. Ca atare întîlnim 4 tipuri de cazuri: (1) podoabe și vestimentație feminină; (2) podoabe și vestimentație masculină; (3) podoabe și vestimentație cotidiană; (4) podoabe și vestimentație ocazională.

Nu există o distincție netă între aceste categorii. Astfel, putem vorbi despre podoabe specifice unui anumit sex și podoabe nespecifice. Podoabe *specifice*: pentru indivizii de sex feminin — „ciurcei", „agrafe", „mărjele" — și, pentru indivizii de sex masculin, „struțul la clop". Considerăm că incluse în categoria podoabelor nespecifice nu numai acele obiecte destinate înfrumusețării folosite de către ambele categorii de sex, ci și acelea — aparent specifice — care diferă în utilizarea lor de către indivizii feminini și masculini în funcție de locul unde se poartă și de tipul de podoabă. Ca atare, podoabele *nespecifice* cuprind: (a) *podoabe comune ca tip și loc de purtare* („lănțișoare", „veriguțe", „lănțișoare cu cruciuliță", „cruciță", „cruciță pusă pă șir", „cesuc" — mai rar, S, B, Br); (b) podoabe care diferă: *ca tip* („inel cu pietricică pentru fete și numa de badoc pentru feciori") sau *ca loc de purtare* („baișon or zgărdan pune fata la gît și fecioru la clop", „orice podoabă care se pune pă cheptar, fecioru poa s-o pună la clop" — de tipul brioșă).

În general, vestimentația — feminină, masculină, cotidiană și ocazională — implică elemente cu rol de podoabă („cusături mîndru cusute", „cipcă mîndru cusută la clop", „ferestre la cămeșă de fete", „ciucălăi la mînuri și bizări la umeri la cămeșă", „cusută cu formă mîndră", S, B).

Caracterul ocazional al podoabei și vestimentației este determinat de: (a) *gradul de noutate* (de nepurtare) al hainei sau podoabei („haina-i mîndră cîn-îi nouă", S, B; „Cîn vreau să siu mai mîndru îmbrăcată iau ce-am mai nou, mai neumblat", B); (b) *gradul de complexitate* — de regulă legat de cantitatea de timp cheltuit pentru efectuarea lor („haina mîndră-i mîndru cusută, cu multe forme", Br; „o cusut tare mult la ea, da tare-i mîndră cămeșă", Br, B); (c) *valoarea pecuniară* a acestora („am sucnă de păr tare scumpă. O costat 300 metăru. Umblu cu ea pă la nunți", B; „are ciurcei de aur și-i pune la horă. Să nu-i piardă la lucru că tare-s mîndri", Br; „mărjele de bronz alb îs mîndre și scumpe. Nu le poartă tăt timpu", B); (d) *valoarea estetică* presupusă a hainei sau podoabei („am mărjele hîde și le pun la lucru", S, B; „mi-o plăcut mie și aistea mărjele le pun la sărbătoare", B; „am o agrafă mîndră, ca

https://biblioteca-digitala.ro

frunza stejarului. N-o fo scumpă da mie tare-mi place. Stă frumos. O pun cîn mă gat", B).

Un criteriu de distincţie la nivelul podoabelor este cel privitor la *modalitatea lor de procurare*. Distingem astfel podoabe din comerţ („inel", „veriguţă", „agrafe", „mărjele" etc.) şi podoabe confecţionate de posesor sau de o altă persoană din sat („barşon", „cipcă"). În al doilea caz, preţul podoabei este determinat şi de cantitatea de muncă investită în efectuarea ei. Atunci cînd podoabele confecţionate sînt purtate de indivizi masculini, ele semnifică fie gradul de interes pe care o altă persoană de sex opus care a realizat podoaba o are faţă de destinatarul podoabei, fie dragostea maternă sau cea de soră („mi-o cusut drăguţa mîndră cipcă", S; „fac barşon pentru Vasalie, la clop, frate-meu", B; „am făcut la fecior tare mîndră cămeşă", Br).

Pentru comunitatea la care ne referim, un fapt interesant şi specific este prezenţa *dinţilor cu rol de podoabă* („dinţi de ţîfrăşag", S, B; „dinţi făloşi", B, Br; „dinţi sclipitori/sclipici", B; „dinţi de fală", S, B, Br). În majoritatea lor, membrii satului consideră că aceşti dinţi sporesc atractivitatea individului purtător atunci cînd expresia facială permite vederea lor („şi pune dinţi de ţîfrăşag s-arate mai mîndru", S; „dinţi de viplă, de-argint se pun [...]. Se pun de fală, da şi dacă trebe să-i pui măsea. Numa una se pune, aicia, incisivu, că nu-i frumos cu tăţi puşi. Îi mîndru cîn rîzi", B).

Indivizii tineri tind să împrumute elemente de vestimentaţie de tip urban („pantaloni de tergali îi frumos. Cu cioareci umblă care îs mai bătrîni", B; „mi-ar place ciorapi supraelastici", S; „eu port combinăt cum am văzut la Baia Mare la magazine de femei", B). Valoarea estetică a vestimentaţiei tradiţionale este însă recunoscută atît de indivizii tineri, cît şi de cei vîrstnici („hainele bătrîneşti sînt mîndre", S; „îi mîndru cu haine ţărăneşti mîndru cusute", Br; „m-am îmbrăcat frumos ţărăneşte, ca la noi, cu haine tare mîndre", B).

Modul în care se prezintă fizic o persoană, ca şi interesul pe care îl acordă apariţiei sale publice, formează adesea conţinutul unor „hore" cu caracter uneori pronunţat injurios. Trăsăturile de comportament de tipul „cochetăriei" prezente într-o manieră exagerată nu sînt aprobate social („îs tare muţi gestionarii. De cumperi ruj or sopunele pre des te rîd şi gestionarii", B; „nu te dai cu pudăr mult că te rîde tăt satu", S, B). „*Horele de batgiocură*" semnifică, în acest sens, dezaprobarea socială a indivizilor feminini care sînt preocupaţi intens de aspectul fizic şi care utilizează exagerat procedee vizînd mărirea atractivităţii fizice („Şi-o vîndut lelea cocoşu / Ca să-şi cumpăr pudăr roşu, / Şi aşa s-o pudărit / Pîn' ce pielea s-o belit", B; „Frunză verde de verdeaţă, / Fata-i Piţă cea măreaţă. / E la nuntă cîn s-o dus / Pă obraz tătă s-o uns, / S-o uns cu unsoare albă / Să sie la feciori dragă. / S-o scăpat ş-o pus pre multă / Şi li la feciori urîtă", B; „Eşti frumoasă, eşti drăguţă, / Da te dai cu pudăr multă, / Că te-am întîlnit aseară : / Parcă veneai de la moară", B).

II. *Alegerea partenerului marital* este un proces complex în care percepţia estetică interpersonală joacă un rol important.

Atît relatările unor indivizi implicaţi într-un comportament premarital, cît şi cele ale unor indivizi adulţi care au realizat deja rolurile

https://biblioteca-digitala.ro

„nevastă-bărbat" relevă prioritatea trăsăturilor de integritate fizică și morală a celor angajați într-un comportament îndreptat către atingerea statutului marital („nu-mi trebe beţiv or curvariu, dip' ce-i din neam de găzdoaie", S).

În general, căsătoria realizată între un $individ_1$ perceput ca avînd trăsături fizice normale („potrivit la chip și formă") și un $individ_2$ perceput ca avînd trăsături fizice negative („hîd", „hiboș") sau deficiențe de ordin fizic este considerată ca un act asimetric în care nesimilaritatea fizică a partenerilor este privită cu compasiune, dar adesea implicit motivată („Ei hai, măi mîndrilor, / Mie mi-e musai să mor, / Or cu urîta să gior. / Decît să gior cu urîtu / Mai bine arde pămîntu; / Pă pămînt să ard și eu, / N-am parte de mîndru meu. / Pă pămînt și eu să ard, / N-am parte de om drag", B; „tare-o fo hîd și-o luat mireasă mîndră, dip' ce-o fo așa hîd", S).

Alegerea partenerului marital care premerge actului de căsătorie este în mod inevitabil interpretată de către grupul amorf auditor. De regulă, acest grup amorf este format din indivizi care diferă în ceea ce privește accesul la informația reprezentînd motivația care a stat la baza actului de căsătorie. În plus, actul de căsătorie este interpretat și pe baza datelor privind comportamentului premarital al partenerilor implicați. Indivizii care fac parte din auditoriu diferă în mod fatal în privința deținerii unor „secrete" reprezentînd aspecte intime ale vieții personale a viitorilor parteneri maritali. Această diferențiere este de obicei determinată de gradul de familiaritate între aceștia și auditoriu. Am constatat, însă, lipsa de reticență și confesarea spontană în cursul unor conversații adiacente interviurilor ad-hoc pe care le-am înregistrat. Același fenomen ne-a fost relatat de către unii colegi care au investigat alte probleme folosind informatori diferiți din aceste sate. (Dezvăluirea unui „secret" nu induce deci informatorului o stare de culpabilitate atunci cînd receptorul este un individ străin, întrucît acesta „pleacă și nu se mai știe dacă vine oricînd pe-aici". Părăsirea contextului în care funcționează secretul este pentru informator garanția caracterului pasiv al informației transmise.) Dacă caracterul de a fi „secret" al unei informații se datorește numărului de indivizi care o dețin, atunci confesiunea făcută de un individ și dezvăluirea unui secret privind un alt individ transmise unei persoane străine nu sînt percepute ca acte culpabile și nici resimțite ca atare, întrucît noul deținător al secretului nu se adaugă numărului de indivizi deținători care fac parte din comunitatea respectivă.

Relația maritală instaurată sau în curs de instaurare este percepută de către auditoriu și interpretată în termeni de *similaritate / nesimilaritate* la nivelul partenerilor. Există astfel multe dimensiuni de similaritate / nesimilaritate între parteneri care oferă auditoriului un univers întreg de comparații („se potrivesc la vîrste", S; „o fo difărită de el ca stare", B; „o fo colduşă, nu găzdoaie ca el", Br; „el o fo hîd tare, dip' ce mireasa o fo mîndră", S, B; „n-o fo potriviți la chip", B; „nu s-o potrivit la fire", S; „el o fo tare betegos și nu putea mere femeia cu el, dip' ce-i plăcea să ducă oriunde că o fo lumeață jîb", B).

Atît statutul relației maritale, cît și gradul și formele de similaritate / nesimilaritate nu sînt întotdeauna *percepute* de către auditoriu. Numai unele dintre dimensiunile acestea sînt *perceptibile* și / sau *percepute*. De

https://biblioteca-digitala.ro

regulă, dimensiunile perceptibile sînt utilizate ca informaţie relevantă. Totuşi în evaluarea gradului de „potrivire" între partenerii maritali se manifestă simultan rezerva în ceea ce priveşte acurateţea percepţiei („aşă gîndesc, da cine ştie ce-o fo întîe ei", Br; „nu pricepe omu tăt ce-i între bărbat şi muiere", S; „n-o ştiut nimne de ce s-o sfădit tătă viemea; o avut ei orice pricină", B; „omu ce vede grăieşte. Sîmpt orice lucruri ascunse că nu le ştie tătă lumea", Br; „zice lumea c-o viut s-o omoare, da numa ei ştiu ce-o fos", S).

Nu există similaritate absolută între parteneri, dar recunoaşterea acestui fapt nu împiedică constatarea că trebuie să existe un grad de „potrivire" („oamenii-s difăriţi, că de bună seamă că nu-s de-un fel. Să se potrivească-i baiu", Br; „fiecare o fo cum o fo, da s-o-nţeles unu cu altu. S-o potrivit oarecum", B; „sîmpt oameni care-o duc rău. Să conturbă unu pă altu", B).

Relaţia maritală poate fi analizată folosind tipologia relaţiilor interpersonale [11] al căror caz particular poate fi considerată. Întîlnim astfel:

1. *Relaţia maritală expresiv-emoţională* în care principala *tranzacţie* este „sentimentul". O astfel de relaţie se defineşte prin însuşi scopul realizării ei („s-o iubit tare mult şi s-o luat păntru aceia că s-o iubit", B; „o viut să mă ieie să mă măiit şi m-am măritat că m-o viut lua şi mie mi-o plăcut de el", Br; „tare-o umblat unu după altu pîn' ce s-o luat", B).

Reprezentative pentru această categorie sînt situaţiile extreme pe care le-am numit căsătorii prin *„furatu drăguţii"*. Nu am întîlnit nici un caz în care actul de „furare a fetei" să aibă loc fără consimţămîntul cel puţin implicit al acesteia („o furat-o cîn o fo fată şi s-o măritat cu el în străini. Apăi am trimis vorbă să vie-napoi c-oi ierta-o şi-o venit grea şi cu bărbatu aista cu care-o viut să se mărite. Tare-o fo mîndră ca fată. Mare şi grasă, aşă sănătoasă, şi-o zis un fecior de-aici c-o ia şi grea numa să meargă după el. Şi părinţii lui au viut-o că tare era mîndră. Da ea s-o ţinut că are bărbat şi nu vrea a-l lăsa", B).

Din majoritatea relatărilor informatorilor a reieşit că acest tip de căsătorie este mult mai puţin frecvent astăzi datorită micşorării autorităţii parentale şi posibilităţii de subzistenţă a partenerilor maritali în afara satului, prin angajarea bărbatului în munci salarizate.

2. Relaţia maritală prin a cărei realizare are loc o întărire a *integrării sociale* a partenerilor. Acest tip de relaţie maritală se bazează pe o tranzacţie interpersonală al cărei conţinut este *confirmarea* unei noi *identităţi*, devenind expresia unui statut care pledează pentru normalitatea şi normalizarea indivizilor implicaţi. În această categorie se includ: căsătoriile între *indivizi cu devianţă similară* şi căsătoriile între *indivizi cu devianţă nesimilară*.

Indivizii cu devianţă similară care prin consens direct sau prin consens mediat de către un alt individ cu rolul de intermediar sînt:

— indivizii care prezintă *grave deficienţe fizice* datorită cărora au statutul de anormali („betegos — îi beteag de orice", S, B; „chilav —

[11] Cf. W. G. Bennis, E. H. Schein, F. I. Steele şi D. E. Berlew, *Towards better interpersonal relationships*, în W. G. Bennis, E. H. Schein, F. I. Steele şi D. E. Berlew (red.), *Interpersonal dynamics*, Homewood, The Dorsey Press, 1968, p. 647—674.

https://biblioteca-digitala.ro

fără o mînă", S, B, Br; „pititel — îi micuț, tare mic", S; „ghebos", S, B, Br; „șchiopău — are hibă la picior", S, B; „orb", „cracoș", S, B, Br; „moimoi — om tare hîd și păros, așă ca o maimuță"; S, Br);

— indivizii cu *diferite maladii* care au un debut îndepărtat și care au devenit cronice („hetecos — are hetecă, silicoză, boală la plămîni; îi slab de plămîni", S, B; „hetecos — nădușește tătă vremea, răpide se răcește și poa să moară mîntenaș, din răceală", Br; „hîit — așa-i zice c-are hernie și tare-i hîd; o fugit fetele dă el ca de diacu", S). Cei normali au o rezervă față de „omu însemnat", particularizat printr-un stigmat somatic. Infirmitatea „vizibilă" este altceva decît o boală viscerală și ca atare percepția ei este diferită. Reacția față de un individ cu informitate „vizibilă" este de regulă mai puternic negativă („tare-i hîd că se vede", B, S; „tătă vremea-i vezi hiba", B; „vezi că nu-i întreg, că nu-i ca tăți oamenii", S, B).

— indivizii *social-compromiși* pe care comunitatea din care fac parte îi consideră și percep ca devianți în măsura în care cîndva au încălcat anumite reguli de comportament social (infracțiune juridică în trecut, infracțiune nonjuridică în trecut, considerată infracțiune în raport cu normele nescrise care funcționează în comunitatea respectivă). Imaginea socială a individului este cu atît mai compromisă cu cît este mai mare gravitatea abaterii sale („o fo la închisoare c-o omorît pe-un frate mai mare", S; „are-un copchil făcut ca fată, c-o rămas grea necununată", Br; „o băut tătă vremea și o fo numa bat", B; „o fo așa o curvă mare cîn o fo fată că i-o strigat feciorii așă: La mîndra din jos de sat / Poți mere dezbrăcinat, / Pă cinda că nu te lasă / Poți lăsa gatele-acasă", B).

Informatorii menționează căsătoriile între indivizi cu devianță similară astfel: „hiboș cu hiboșă se iau", S; „el o fo chilav și ea o fo șchioapă", B; „s-o luat ca să sie laolaltă; și el și ea o fo betegoși", S; „cîn el o ieșit de la închisoare s-o-nsurat cu una cu copchil", S; „tare-o băut el ș-o luat tăt bețivă, batăr să n-aibă de la ce se certa", Br; „o fo de-un fel, tare hîzi, ca ciuma", B).

Din punctul de vedere al căsătoriilor între indivizi cu devianță nesimilară am întîlnit: căsătorii între un $individ_1$ cu o gravă deficiență fizică și un $individ_2$ social compromis („el o fo beteag ș-o luat o fată cu copchil. I-o făcut mîncare, s-o grijit de el. O stat laolaltă să nu sie seperați", S) și căsătorii între un $individ_1$ prezentînd o maladie cronică și un $individ_2$ social compromis („o fo el tare bolnav de plămîni și l-o luat una care tare bine bea", Br).

În sfîrșit, există modalități de formare a impresiei — prin procese de inferență — care *nu intervin semnificativ în alegerea* partenerului marital. Conform modelelor de inferență anumite judecăți particulare sînt deduse din date disponibile și din principii generale privind comportamentul uman [12].

Procesul de inferență are loc, de regulă, ca urmare a contribuției unor surse informaționale diferite: (a) *subiectul însuși* (persoana percepută); (b) *contextul* în care subiectul este perceput; (c) *experiența anterioară* a celui care percepe, incluzînd nu numai experiențele sale personale de

[12] Cf. M. Cook, *Interpersonal perception*, Middlesex, Penguin Books, 1971, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro

cunoaştere, ci şi datele primite prin învăţarea socială şi apartenenţă la un sistem concret de norme şi valori.

Prezenţa unui semn fizic particular care *nu* plasează individul purtător în categoria devianţilor fizici face ca acestuia să i se atribuie un anumit atribut, frecvent negativ, în virtutea unui act de asociere anterioară între un semn fizic similar şi atributul respectiv („care-i cu păr roşu sau barbă roşie îi rău sau care are barbă rară, c-aşa are ş-al meu şi tare-i rău. Aşa-i cum zice lumea", S; „nasu mare-i sămn că-i bărbat", B; „cine are buze mari zice lumea că sărută bine...", B; „omu cu sprincene apropiete or adunate spune că-i rău", B, S; „zice lumea că omu cu multe sămne pă faţă îi mai priceput, mai deosebit, că ştie mai multe-a face", B; „cîn are strugă zice că-i curvariu şi fata şi fecioru", B, S, Br). Acest tip de asociaţii pot fi corectate în cursul percepţiei repetate a individului purtător, însă uneori, chiar dacă are loc schimbarea impresiei, aceasta este însoţită de o oarecare *suspiciune* faţă de individ. Chiar dacă individul purtător nu se manifestă în sensul atributului asociat cu semnul fizic, el „poa oricînd să sie aşa, cine-l ştie cum e omu" (atribut virtual).

Totuşi, acest tip de inferenţe nu intervin ca elemente semnificative în procesul de decizie în vederea alegerii partenerului marital; inferenţele stau însă în mod real la baza unor acte de „batjocură moderată".

★

În studiul prezent am încercat să distingem o serie de elemente care exprimă procesul de percepţie interpersonală legate, în special, de comportamentul premarital al unor indivizi implicaţi în procesul de alegere a partenerului marital.

Desigur că percepţia şi evaluarea dimensiunilor de personalitate fizică, deşi au un rol important în cadrul comportamentului interpersonal, nu funcţionează independent de percepţia atributelor de personalitate în general. Caracterul complex al procesului global de percepţie interpersonală transpare din însăşi complexitatea comportamentului interpersonal. Analiza la nivelul comportamentului interpersonal pune în evidenţă, pe baza aspectelor manifeste ale acestuia, unele mecanisme psihologice fundamentale actului alegerii.

Datele pe care le-am prezentat ilustrează, cel puţin parţial, modalităţi de percepţie interpersonală, care determină atracţia şi respingerea interpersonală, aşa cum se realizează ele în contexte naturale. Distincţia între aspectele generale ale comportamentului interpersonal general şi cele specifice colectivităţilor studiate, deşi dificil de operat, rămîne în continuare un aspect interesant de investigaţie.

LA PERCEPTION INTERPERSONNELLE ET LES RÈGLES D'AUTOPRÉSENTATION

RÉSUMÉ

En examinant la perception d'autrui dans le comportement prémarital à Sîrbi, Breb et Budeşti (Maramureş), l'auteur distingue entre les jugements appréciatifs favorables et défavorables par rapport à la structure de la personnalité physique idéale.

https://biblioteca-digitala.ro

Au niveau de la personnalité physique, les jugements d'évaluation sont des actes verbaux : (1) non motivés et explicites ; (2) motivés et explicites, et (3) motivés et implicites. Quelle que soit la richesse des évaluations établies par ces distinctions, il est possible de classifier les modalitées suivantes d'appréciation défavorable : (a) l'offense verbale insérée dans les « hore » ; (b) l'injure énoncée au cours d'une querelle publique ou non publique ; (c) le sobriquet, — et celles d'appréciation favorable : (a) les compliments adressés en public ; (b) les « souvenirs » dédiés ou ceux inscrits sur des photographies ou dans les « cahiers des souvenirs » ; (c) les paroles agréables adressées au cours des conversations intimes.

Les règles concernant l'autoprésentation physique en public montrent l'utilisation des procédés d'embellissement (1) par la dissimulation ou l'élimination des défauts physiques et (2) par la mise en évidence les traits physiques agréables.

En utilisant ces procédés pour favoriser la présentation publique, l'individu est engagé dans un comportement intentionnel dirigé vers la construction d'une image socialement approuvée.

L'autoprésentation en public est déterminée par les facteurs suivants : (1) situation sociale ; (2) la distance sociale ; (3) degré de familiarité et (4) sexe.

Les procédés d'embellissement — coiffures, correction des défauts dermiques, bijoux et vêtements occasionnels — sont discutés par rapport aux facteurs de l'autoprésentation physique.

Le choix marital en tant que processus complexe est déterminé par la perception d'autrui en termes de similarité/non-similarité. On distingue entre : (1) la relation maritale expressive-émotionnelle et (2) la relation maritale comme intégration sociale des partenaires.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

AVRAM IANCU ÎN TRADIȚIA POPULARĂ ORALĂ*

SABINA ISPAS

A vorbi despre prezența, în tradiția orală, a evenimentelor semnificative din viața unei personalități istorice ca Avram Iancu sau de rolul pe care i l-a rezervat această tradiție în istoria nescrisă a neamului înseamnă, de fapt, a demonstra gradul de asimilare a eroului cu omologii săi prezenți în cultura spirituală orală românească, asimilare obținută prin specifica „integrare motivică".

Memoria colectivă funcționează, în limitele a două-trei generații, aproximativ 100—120 de ani, după care, raportul între ficțiune și realitate începe să se modifice în favoarea celei dintîi. Mai mult, această memorie păstrează numai ceea ce este semnificativ pentru colectivitate, ce a prezentat interes sau a atins sfera imediată de preocupări a acesteia. Unele legende despre Radu cel Mare, Mihai Viteazul sau Iancu de Sibiu (Hunedoara), în ultima sută de ani, au fost reactualizate de strădania unor intelectuali cu dragoste de neam și redate circulației folclorice. De evenimentele al căror erou a fost Avram Iancu ne desparte, în timp, limita de unde raportul între realitate și ficțiune începe să se modifice. Și este sesizabil acest fenomen comparînd materialele pe care ni le pun la dispoziție colecțiile realizate înainte de 1900 cu piesele existente în arhiva Institutului de etnografie și folclor din culegerile efectuate în anii 1965, 1968, 1971 în Țara Moților [1].

Avram Iancu a fost reprezentantul țărănimii iobage; interesele lui s-au contopit cu țara, iar țara l-a recunoscut ca fiu al ei și i-a cinstit memoria spre aducere aminte.

Entuziasmul luptei a generat de multe ori versuri mobilizatoare, întocmite de tineri poeți și preluate apoi de grupurile de luptători țărani ca piese de îmbărbătare în campanie. Alături s-au înfiripat, conștientizînd fondul latent motivic popular, noi piese folclorice, lirice și epice, al căror erou devine Iancu.

Pentru poporenii lui, Avram Iancu a fost „domnul". Spune legenda că „iel o fost la facultat'e la Viena și-acolo iel o fost" învățînd foart'e

---

* Comunicare ținută la Sesiunea științifică comemorativă, organizată la Alba Iulia, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la moartea lui Avram Iancu.

[1] C.A.I.E.F., mg. 2832—2835, mg. 2940, mg. 3443, mg. 3449, culeg. O. Bîrlea; mg. 4038, culeg. S. Ispas; vezi și: S. Fl. Marian, *Poesii poporale despre Avram Iancu*, Suceava, 1900; I. Șerb, Domițian Ceserean, *Folclor din Țara Zarandului*, în *Folclor din Transilvania*, vol. I—II, București, Editura pentru literatură, 1962; V. Copilu-Chiatră, *Cîntece despre Avram Iancu*, în *Folclor literar*, vol. al II-lea, Timișoara, 1968; N. Jula, *Cîntecele Iancului*. Antologie de folclor întocmită de..., Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Hunedoara, Deva, 1972.

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 55—60, București, 1974

https://biblioteca-digitala.ro

bin'e cart'e d'ę-o fost întrecînd pi toată facultatęa. Şî acolo o fos' şi Franţ Iosif, fiţior d'i baron, care [...] nu put'ea să înveţe aşa carte cum învăţa Iancu pi timpul ačęala. Iancu [...] nopt'ęa făčęa isperinţe şi învăţa [...] cum să facă armamęnt: piştole, puşt'i cu ciemen'e. Iel să le facă. Şi iel avęa o cameră singur în care durmęa. Franţ Iosif tot îl ruga pe iel ca să doarmă laolaltă şi mai cu mulţi camarazi, acolo, di la facultat'e. Iel, nu, că iel numa singur! [...] Aşa că, cînd o fos ultimu an, Franţ Iosif l-o rugat pi Iancu ca să-l învęţe şi pă el, să fie iel primul şi Iancu să fie al doilęa pi făcultat'e. Şi iei s-or înţeles laolaltă că iel îi va da Ard'ęalu sup stăpîniręa Ianculuį. Aşa că Iancu l-o-mvăţat, ş-o fos primu iel pe facultat'e, Franţ Iosif; şi iel o ven'it ca d'e reje la Austro-Ungaria; şi după čę-o devenit reje, iei s-or hotărît ş-or făcut un jurămînt între iei, într-o-laltă, că iei vor veni aičį, în Ard'eal; şi locu numit, Munt'ele Găina, şi zîua cînd o fos să viie, numită. Rejele Franţ Iosif o trimăs maistorį, čioplitorį d'i pęatră carę-o făurit acolo un scaun, neşt'e męse de pęatră, să stęie la şedinţă cu Iancu. Aşa, cînd o foz zîqa numit-o vin'it Franţ Iosif. Şi cînd o vińit, o trimăs solį după Iancu, să viie, că iel o vin'it. Iancul o auzit că Franţ Iosif nu vręa să-į deię Ard'ęalu sup stăpînirea luį şi, cînd o trimăs al doilęa sol, Iancu s-o suit p-um măgar, la Muntele Găina, şi cînd s-o-ntîlnit, o-ntors cu spat'ele cătă Franţ Iosif. Şi Franţ Iosif o zîs că cum vin'ę-aşa?! O-z č-aşa merită č-om prost cu-n n'ebun nu să pot întîlni laolaltă decît numa aşa"[2].

Iată numai una din numeroasele variante ale legendei despre vizita împăratului în Transilvania. Tradiţia reţine dorinţa lui Iancu de a înlătura iobăgia, tenacitatea în luptă şi mai ales isteţimea de care dă dovadă în împrejurările grele ale bătăliilor, ca conducător al armatei ţărăneşti.

În satul Mităşeşti, com. Horea, înregistrăm următoarele: „Avram Iancu a fost în şcolă cu împăratu Austriei, cu Franţisc Iosif [...]. Iei în şcoală s-o tăt înţeles: « če să facem, cum să ţîpăm şi noi năcazu şi jugu di pe popor ». [...] Ei! Iancu dac-o văzut că Franţisc Iosîf nu s-o ţînut d'e [...] cuvînt [...] ş-o luat o flueră [...] şi s-a făcu n'ebun. Om cu şcoală?! Ş-o prins d-a face propagandă: « ęamenį bun'i, cum am put'ęa noi ţîpa jugu d'in spat'ele nqst'e! »"[3].

„Iancu-a-vut coleģi băieţ de boieri. A avut un coleg de la Valęa Iezi [...], um fiţior d'e boięr; ş-aşa acolò, cum o fost iei amîndoi o făcut Un'iversîtat'ęa-n Cluj — amîndoi mereu o fos povest'it laolaltă că: « Tu, če vrei să t'e faci? » [...] Iancul a zîs: « io nu mă vręau să mă fac n'imn'ica, numa să dezrobesc poporu, să ţîp iobăjiia »"[4].

Tradiţia locală păstrează amintirea luptelor şi mai ales a tehnicii de apărare folosite. Povestirea cu valoare de legendă se întîlneşte cu aceea

---

[2] C.A.I.E.F., mg. 3415 I a, inf. Gh. Bădău, 71 ani, Tîrşa — Avram Iancu.

Documentele istorice atestă că Iancu nu s-a prezentat împăratului cînd acesta a vizitat ţinuturile moţilor. „De ce, totuşi, nu se prezintă în audienţă? De ce se ţine departe de suita împăratului? [...] Iancu a rămas dator istoriei cu lămuririle ce necesită toate întrebări. [...] Atitudinea sa el o explică în termenii următori: «Vei auzi că nu m-am înfăţişat înaintea împeratorului, dar nu mult te vei mira, de oarece vei socoti că veau să dau faptelor mele o curgere cît se va putea mai naturală». [...] Fraza e prea puţin lămurită pentru a descifra în ea gîndul ce-l munceşte" (S. Dragomir, *Avram Iancu*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1965, p. 279, 281).

[3] C.A.I.E.F., mg. 3443 II c, inf. Trifon Trif, 73 ani, Horea — Mătişeşti.

[4] C.A.I.E.F., mg. 3444 Ih, inf. Todor Paşca, 80 ani, Horea.

https://biblioteca-digitala.ro

mai veche, a moldovenilor, despre Codrii Cosminului și cu relatările Cronicii pictate de la Viena care narează, în imagini, lupta de la Posada, în care Carol Robert este silit să fugă din fața celui dintîi Basarab; și chiar dacă ele se împărtășesc din realitatea istorică, motivul pădurii tăiate și prăvălite peste dușman este, în folclor, un motiv de largă circulație europeană.

„Făcęa moți noșt'i uameni pin lęmn'e, sus îmbrăcaț î[n] hain'e [...] și maģiari pușca în k'ipurile lęmn'elor și moți sta ascunși cu paru, cu coasa îndireptată-[m] par [...]"[5].

„Iancu, [...] iel acolo [la Abrud *n.a.*] și zi și noapt'e o muncit ș-o făcut foc și iĉi și colęa ca să vază că-i lume multă acolo. Ș-acolo iei or tăiat arbori care î[m] patru metri, trei metri d'e lunjime și ascuțit la capăt ca ģiuleaua. Și acolo îi coastă grozavă d'e maie. Și-acolo l'emnu pus pe popic și cînd lę-o dat cu toporu, lemnu s-o dus la vale. Și-așa că o diviziie [...] i-o omorît î[n] douăzeșipatru de ĉęasuri. N-o ținut douăzeșipatru de care pînă cînd o curs val'ea sînje. Dę-ačęa să numește acolo, la Abrud, Valea Roșă, d'e sînje, d'ę-atunĉi"[6].

Despre depresiunea psihică de care a suferit Iancu mai apoi, circulă în folclorul local două variante. Cele mai numeroase nu recunosc realitatea bolii. Iancu mimează nebunia pentru a scăpa de „trasul pe roată", moartea pe care, spun informatorii, i-o hărăzise împăratul. Aici legenda apropie totdeauna pe ceilalți trei martiri ai neamului, Horia, Cloșca și Crișan, care, uneori, luptă și se sfîrșesc alături de Iancu.

„Iancu s-o făcut n'ebun ca să nu-l prindă, să-l omoară. [...] Moașa spunęa că vinia și durmęa noptilę-așa, o noapte iĉi, una colęa, ca să nu-l poată prinde; și sufla d'intu-[m] fluier, așa [...]"[7].

Informatorului Nicodim Bold din Goești, Vidra, i-a povestit baciul Nicolaie următoarele: „Ziče: « io am fos slugă la tata Ianculuį, zîče, și m-am n''imerit într-o tomnă cînd eria pe vremęa prun'elor și m-o mînat[u]-ñ' grăd'ină să-i sap u[m] prun cu rădăcină cu tot și să păzăsc să nu scutur fruct'ele di[n] iel, ști ». I-o dat Iancu uordin, št'i, să nu scuture pruñele di[n] iel. Și l-o dus î[n] casă, ș-o tras [...] masa asta la mijlocu căsi, ș-o pus prunul acolo pe masă și [...] s-or culcat. Noapt'ea o vęn'it u[n] căpitan de jăndarmi și cu jandarmii ca să-l prindă pe Iancu. Deja iel știia și dę-ačęe l-o pus pe iel s-aducă pomu-ăla. Cînd or vin'it, or bătu la ușe. Ziče: « Če bat'eți la ușă, c-aičęa, zîče, sînt'em cu urek'i și auzîm. Întrați înlăuntru și, zice, uită-t'e că-i tîrziu, noapt'ea, zîče, să n'e culcăm. [...]

---

[5] C.A.I.E.F., mg. 3443 II c.

[6] C.A.I.E.F., mg. 3445 I a.

În vol. al II-lea din *Părți alese din istoria Transilvaniei*, Sibiu, 1889, G. Barițiu comentează astfel situția moților luptători: „Până în ziua de azi mai întreabă mulți români și neromâni din generațiunea nouă cum s-au putut ține și apăra românii cu atîta succes, dacă n-au avut arme, nici au fost disciplinați? Lipsă foarte mare simțeau românii de tunuri. Înainte de a le aduce Hatvany de două ori pusci, muniținne și patru tunuri, românii în lipsă de turnătoare pentru tunuri de metal, precum o avuseseră secuii, veniră la idea ca să-și sfredelească tunuri din groși de brad mai elastic. Adevărat că din cîte un bucium ca acela puteau să să tragă cel mult de 9—10 ori și lemnul crepa; dar din vreo zece tunuri de brad tot trăgeau de vreo sută de ori și efectul moral, încuragiarea la ai tăi, spaima la adversari se producea în grad de necrezut. După aceea românii făcuseră și tunuri de fier [...]", cf. I. Șterca-Șuluțiu, *Biografia lui Avram Iancu*, Sibiu, 1897, p. 20.

[7] C.A.I.E.F., mg. 3449 I f, inf. Gh. Pașca., 76 ani, Albac.

https://biblioteca-digitala.ro

Daţi şî vă culcaţ cu noi şi mîncaţi prun'e, c-o dat Dumn'ezău că sîm prun'e d'estule [...] ». Da de čę-o făcut ęl ăsta ? ! Să nu fiie tras pe roată [...]. Şi aşa l-or luat în seamă cum că ęl n-ar fi normal [...]"[8].

Un alt grup de variante atribuie moartea sau îmbolnăvirea lui Iancu otrăvirii puse la cale de duşmanii lui.

„Ş-aşa că ęi or făcut pače cu Iancu şi l-or dus la un restaurant acolò şi s-or înţeles acolò un'e să facă d'e mîncare şi i-o pus îm mîncare um fel de mătrăgună d'e l-o otrăvit; nu l-o murit, da l-o făcut ca n'ebun d'e n-o mai fost capabil ca să conducă n'imic"[9].

Amintirea participării întregii mase a populaţiei la lupta condusă de Iancu este păstrată alături de memoria celorlalte evenimente ale acelor ani. Informatorii contemporani nouă sînt nepoţii participanţilor la mişcarea de la 1848.

„Moşu mńeu, ęl o fostn-ñ armata Ianculuį, în revoluţie. Da ! C'ă spun'ea că cum o fostn făcîn focurį cum îį munt'ele dę-a lunga; fieşt'ecare uom o fost ţiind dzęče focurį sup lucrarea lui, ca să să vadă c-acolo ar şi mulţ uameni"[10].

„Despre Iancu-m povestęa bunica męa, pentru că ia o trăit nouăzeşînouă d'e ani şî spunęa c-o fost în răvoluţîia lui Iancu. Strămoşu mn'eu o luptat la Fîntîn'ele, în adunarea lui Iancu; că n-avęa časte, fără populaţie aşa, čę-o putut aduna ![...] Şi merjęa strămoaşa cu mîncare dę-aičęa, plăca sara ca s-ajungă noapt'ę-acolo, să le dęie mîncare; mai mult merja muieri, aşa, la bărbaţ, ca să poată rezista acolo, să lupt'e. Şi dimin'eaţa trăbuia-m făcutu zilei s-ajungă acasă ca să nu-į prindă n'emeşi [...]"[11].

Alături de tradiţie, creaţia artistică populară, epica şi lirica versificate au păstrat amintirea eroului şi a faptelor lui de arme. Acel fenomen al integrării motivice este lesne observabil acum. Fenomen esenţial, semnificativ pentru actul naşterii unui produs folcloric, el constă în conştientizarea unui motiv existent în fondul latent tradiţional; selectarea, preluarea şi adaptarea lui. (Motivul este acea unitate căreia autonomia relativă îi permite încadrarea într-una sau alta din grupele tematice majore cunoscute şi care, după contextul motivic în care se integrează, context individualizat prin eroi, acţiuni sau specific de relaţii combinatorii, capătă nuanţe semantice particulare[12].) Din asamblarea mai multor motive, între care unul

---

[8] C.A.I.E.F., mg. 3446 II h.

[9] C.A.I.E.F., mg. 3445 I a.

[10] C.A.I.E.F., mg. 3446 II d, inf. Iosif Talpaş, 80 ani, Tîrşa — Avram Iancu.

[11] C.A.I.E.F., mg. 3449 I f.

Amănunţit descrie Silviu Dragomir, în lucrarea amintită, această ridicare a luptătorilor ţărani: „Moţii care întîmpină trupa duşmană fac parte din cetele eroice ale centurionului Indrei Roşu. Vor fi fost vreo 4—500, ajutaţi însă şi de femei. Ele ocupă poziţii pe culmi, de unde pot rostogoli bolovani spre drumurile strîmte. Altele sună din tulnic la semnalul convenit şi induc în eroare pe duşman, care nu se mai poate orienta asupra direcţiei de unde urma să fie atacat [...] Femei şi fete voinice din Mărişel aruncă tot ce le cade în mînă asupra nenorociţilor de soldaţi, care luptînd cu deznădejde împing la vale rîndurile dinainte. Tunelul îngrozitor abia trecut, în poiana care se deschide mai largă îi aşteaptă încă o dată tîrul vînătorilor culcaţi pe burtă la rădăcina brazilor" (p. 198, 199).

[12] Pentru clarificarea noţiunii de motiv vezi: R. Niculescu, *Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 3, şi C. Eretescu, *Motiv, variantă în lirica populară românească*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

centralizează ideea și marchează conținutul ca dominantă, se recreează, de fiecare dată, o variantă folclorică individualizată.

Motivul voinicului care refuză să fugă din fața poterei este propriu cîntecului epic haiducesc. În *Cîntecul lui Iorgovan*: „— Bea, Iorgovan, nu prea bea, / Că-i potera ici, colea! / — Lasă, vie, că nu-mi pasă [— răspunde haiducul —], Că șed cu frații la masă, [...] Că nu-s fimee cu cîrpă, / De poteră nu mi-i frică; / Și-s român cu cușmă-n cap, / Eu cu potera mă trag"[13]. Haiducul Stanciu, la somația poterei, dă următorul răspuns: „— De ce să mă dau legat? / Muiere-s cu cîrpă-n cap, / Ori Jiean cu comanac? / Știu poterei ce-am să-i fac!"[14]. Și iată textul amplu al *Cîntecului despre Avram Iancu:* „Sus la vîrvul muntelui, / La poalele bradului, / În potecul Iancului, / Este un voinic răzimat / Cu păr galbin rătezat, / Iancu-i cu calu-nșelat, [...] Strigă muma Iancului, / Iancului, viteazului: / — Fugi, Iancule, de-acolea / Că te-ajunge potera! / — Fie, maică, nu-ți păsa, / Că nu-s nevastă cu conci / Ca să zic că nu mai poci. [...] Că-s voinic cu comănac / Și cu părul rătezat, / Mîn potera vîndălag!"[15], sau textul publicat de S. C. Mîndrescu: „— Dă-te, Iancule, legat. / — Ba io legat nu m-oiu da / Pînă capul sus mi-a sta, / Că io nu-s babă cu conci, / Că io-s fată cu năframă / De cinci sute nu bag samă, / Cu năframă de mătase, / Cu argint, cu aur trasă, / De cinci sute nici nu-mi pasă"[16].

Un alt *Cîntec al lui Iancu* este închegat ca o amplă piesă epică; motivul „calul vestitor al morții stăpînului", întîlnit în baladele vitejești din ciclul cotropitorilor *Savetcuța* sau *Voina și mîndra lui*, este alăturat aici „testamentului" eroului: Iancu, știind că va muri, își lasă averea surorii și mamei, nu și soției care se va recăsători după moartea lui. „Pe dealul Reteagului / Paște murgul Iancului / Și păscînd rînchează greu / C-a lăsat pe domnul său. / Nime-n lume nu-l aude, / Nu-l aude, nu-i răspunde; / Numai mama Iancului, / Din valea Reteagului, / Ea acolo-a alergat / Și căluțul l-a-ntrebat: / — Murgule, căluțul meu, / Unde-ai lăsat domnul tău? [...] — Zău, io pe el l-am lăsat / În dealul Reteagului, / Sub umbruța fagului, / De trei puști rău împușcat, / De trei săbii rău tăiat! [...] — Iancule, puiuțul meu, / Rogu-te pe Dumnezeu: / Care rană ți-i mai mare / Să te doară rău mai tare? / Să mă duc eu la Reteag / Să-ți aduc fiule leac [...] — Măicuță, sufleta mea, [...] Ori te-aleargă, ori te lasă / Că de mine ești rămasă [...] Dar eu ție ți-oi lăsa / Parale cu feldera / Și talerii cu mierța / Căci știu că tu m-i cînta [...]"[17].

---

[13] Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, vol. I, București, 1900, p. 12, 71.

[14] E. D. Sevastos, *Cîntece moldovenești*, Iași, 1888, p. 299.

[15] „Foaia poporului", an. III, 1895, Sibiu.

[16] S. C. Mîndrescu, *Literatură și obiceiuri poporane din comuna Rîpa de Jos...*, București, 1892, p. 186.

[17] „Familia", an IX, 1873, nr. 19, Pesta.

Savetcuța întîlnește și ea calul iubitului: „Iară murgul, singurel, / Obosit ca vai de el, / Venea-ncet și rînchezînd, / Din copite scăpărînd. [...] — Ho, ho, ho, murguțul meu, / Unde-ai lăsat domnul tău? / Spune-mi, murgule, curat, / Badiul unde mi-ai lăsat? / — Eu pe dînsul l-am lăsat / La hotarul încruntat, / Din pușcuță împușcat, / Din paloșe demicat. / El de-acol' ți-a poruncit: / Din partea lui de iosag / Să-i faci o masă de fag, / Iar din partea-i de moșie / Să-i faci masă pe vecie": J. Bugnariu, *Musa someșană. Poesii poporale române din jurul Năsăudului*, pr. I, Gherla, 1892, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro

Motive comune dar cu dezvoltarea ulterioară independentă au și *Cîntecul lui Iancu Jianu* și *Cîntecul lui Iancu*. Finalul celui din urmă nu este străin de intervenția condeiului cărturăresc[18].

Cel mai apropiat față de evenimente și concret exprimat este cîntecul istoric născut atunci. Cu o sferă de manifestare mai puțin conturată, extremele întîlnind de o parte cîntecul epic propriu-zis, cu conținut eroic, vitejesc și legendar, de cealaltă lirica populară autentică, cîntecul istoric este legat de evenimente naționale, uneori chiar de interese partizane, de istorie locală sau regională, și apare, de obicei, în timpul evenimentelor care l-au generat sau imediat după aceea. Răspîndirea lui este limitată, de cele mai multe ori, la o arie restrînsă. Motivic manifestă mai multă individualitate.

Cîntecul istoric despre Avram Iancu se întîlnește cu mai vechile cîntece despre Horea, Cloșca și Crișan sau cu cîntecele de cătănie. „Cît e dealul de lungat / Nu-i ca Iancu de-narmat, / Că-și face tunuri de brad / Și mere la Bălgărad, / Și-și face tunuri de fag / Și mere la Cluj cu drag"[19] sau: „Strigă Bărnel din Sibiu / Că Ard'ealu nu-i pustiu / Și Iancu d'in Fîntînele: / —C-aiceea-s armele mele,/Vitej'ește lupt cu ele"[20]; ori: „Iancu de la Vidra pleacă / Ca dreptate să ne facă. / Frunză verde crastavete, / Doamne, ține pe Acsente! / Pe dealul Feleacului / Trece oastea Iancului, / De-a lungul Mureșului / Stă oastea Severului"[21].

Dar cele mai tulburătoare rămîn ecourile surde de bocet amintind sfîrșitul nefericit al eroului: „Jele-i, Doamne, cui și cui, / Jele-i, Doamne, muntelui, / De armele Iancului, / Că le plouă și le ninge, / Și n-are cine le-ncinge, / Că cine mi le-a avut / Mi-a pus fața la pămînt, / Dar n-a pus-o să-nflorească, / Ci-a pus-o să putrezească"[22]. Calul și armele, atributele voiniciei. Muntele, cadrul desfășurării acțiunilor eroului.

Am încercat să receptăm adînca rezonanță lăsată de personalitatea eroului în conștiința masei de luptători țărani. Intrate în larg circuit folcloric, cîntecele Iancului și tradițiile locale orale sînt un material util de studiu asupra mecanismului nașterii unor specii aparținînd creației populare orale.

---

[18] *Iancu Jianu*, în D. Vulpian, *Poesia populară pusă în musică*, București, 1886, p. 61—62: „— Iancule, de unde vii? / — Ia de aci, de peste Jii! / — Iancule, ce-ai tîrguit? / — Numai aur și argint / Și plumb ocale vro cinci, / Să dau gloanțe la voinici, / Că-s voinici fără de minte, / Prăpădesc la gloanțe multe[...]".

Cîntecul lui Iancu, în: S. Fl. Marian, *Poesii poporale despre Avram Iancu*, Suceava, 1900: „— Iancule! de unde vii? / — De la tîrg de la Sibiu! / — Dar ce-ai fost de-ai tîrguit? / — Ia tot aur și argint, / Cum se vede tot sclipind, / Cum s-aude tot sunînd! [...] — Ce-ți trebuie bogății, / Pentru că tu n-ai copii? / — Am un neam și-o țară-ntreagă / Să le scot dreptul mă roagă. / Am cu sutele de-ostași, / Cari îmi vin din pași în pași [...]".

[19] „Gazeta Transilvaniei", an. LIX, 1896, n. 221, Brașov.

[20] C.A.I.E.F., mg. 3449 I d, inf. Ilie Steop, 76 ani, Albac.

[21] „Gazeta Transilvaniei", an. LVIII, 1895, nr. 78, Brașov.

[22] Idem, an. LVI, 1893, nr. 122.

Tot astfel deplînge poezia codrului și a haiduciei întemnițarea luptătorilor însingurați, împiedicați brutal să-și exercite rolul lor justițiar de revoltați: „Jele-i Doamne, cu-l îi jele, / Jele-l, Doamne, codrului / De armele hoțului, / Că le plouă și le ninge / Și n-are cine le-ncinge; / Că cine le-a mai încins / Zace la temniță prins", în Ov. Desusianu, *Flori alese din cîntecele populare*, vol. *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, Editura pt. literatură, 1966, p. 140.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORISTUL ION DIACONU LA 70 DE ANI

IORDAN DATCU

Folcloristul Ion Diaconu a împlinit la 24 septembrie 1973 șapte decenii de viață, din care aproape cincizeci de ani i-a închinat cercetării spiritualității poporului român, culegerii, tipăririi și interpretării folclorului nostru, în special a celui din Vrancea, regiune etnografică cheie prin bogăția, vechimea, originalitatea și semnificația creațiilor populare ivite aici, în frunte cu capodopera *Mioriței*.

S-a născut în satul Spinești, județul Vrancea. După cele cinci clase primare făcute în satele Tulnici și Spinești, a urmat liceul la Focșani (1915—1923) și apoi Facultatea de litere și filozofie a Universității din București, specialitatea filologie modernă (1923—1926). A avut profesori pe Ovid Densusianu, care i-a devenit mentor și îndrumător, N. Cartojan și Ch. Drouhet. În anul 1948 își trece examenul de doctorat cu teza *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, distinsă în același an de Academia Română cu premiul „Hellade Rădulescu", raportul de premiere fiind alcătuit de D. Caracostea. După trecerea examenului de licență (iunie 1926), funcționează ca suplinitor și profesor titular provizoriu, apoi ca profesor titular definitiv din anul 1932 și pînă în 1963, anul pensionării, la o serie de licee și școli din Focșani, cel mai îndelung profesînd la liceul „Unirea" (1929—1948). Se distinge acum ca unul din cei mai destoinici și devotați profesori ai orașului moldovean, publicist, organizator de conferințe. A reușit să aducă la Focșani, între anii 1934—1938, conferențiari ca I. A. Bassarabescu, dr. I. Cantacuzino, Mircea Eliade, C. C. Giurescu, Iorgu Iordan, Simion Mehedinți, Cezar Petrescu, I. Petrovici, I. Pillat, C. Rădulescu-Motru, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, I. Marin Sadoveanu, Lecca Morariu ș. a. Încurajează presa locală, făcîndu-i și un foarte documentat istoric, *Repertoriul periodicelor apărute în Focșani și județul Putna (1869—1940)*, apărut în „Ethnos". Redactează și colaborează atît la mici publicații focșenene („Crinul", „Școala Putnei", „Căminul", „Gazeta Vrancei", „Frămîntări didactice", „Viața satelor"), cît și la altele mai însemnate, ca „Milcovia" și „Ethnos", aceasta din urmă redactată și tipărită în exclusivitate de Ion Diaconu între anii 1941—1943. La ea au colaborat, printre alții, Const. Brăiloiu, Mihail Dragomirescu, Iorgu Iordan, S. Mehedinți, I. Pillat, I. Simionescu, Cezar Petrescu, Sextil Pușcariu, C. Rădulescu-Motru, M. Sadoveanu, M. C. Gregorian, Mircea Tomescu. Revista s-a impus în plan folcloristic mai ales prin variatul material tipărit în transcriere fonetică, aspect care ridica publicația la nivelul celor mai bune reviste ale vremii.

Debutul activității de culegător a lui Ion Diaconu se înscrie la o vîrstă fragedă, în anul 1916, cînd face primele notări de texte folclorice și dialectale. În anul 1924 culege două variante ale *Mioriței*, pe care le publică în „Grai și suflet" (1926, II, p. 359, 361). Va colabora și la alte publicații de seamă, ca „Anuarul Arhivei de folclor", „Convorbiri literare", „Însemnări ieșene" ș. a. După anii activi de prospecțiuni etnografice, folclorice și dialectale (1926—1929), își publică, uneori cu imense greutăți, rodul cercetărilor în volume: *Ținutul Vrancei*, I, București, 1930; *Păstoritul în Vrancea*, București, 1930; *Folclor din Ritmicul Sărat*, Focșani, vol. I, 1933, vol. II, 1934, vol. III, 1948; *Psihologie și creație populară*, București, 1935; *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, 1946; *Ținutul Vrancei*, București, I, II, 1969.

Cercetările folclorice, etnografice și dialectale ale lui Ion Diaconu asupra Vrancei sale natale (autorul susține teoria culegătorului localnic) sînt indispensabile cunoașterii străvechii

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 61—64, București, 1974

https://biblioteca-digitala.ro

civilizaţii ţărăneşti, aşa cum se reflectă ea în lirică şi în epică, în datini şi obiceiuri, în modul de viaţă materială. Culegătorul, fidel al şcolii folclorice a lui Ovid Densusianu (care a pus accent pe metoda monografică de cercetare a graiurilor), a realizat una din cele mai complete

Const. M. Brăiloiu şi Ion Diaconu în satul Dumitreşti — Rîmnicu-Sărat, octombrie 1938.

monografii folclorice din cîte avem, a cercetat şi continuă să investigheze într-o perspectivă largă, după metoda monografică interdisciplinară, Vrancea. Desprindem cîteva dominante ale culegerilor folclorice din Vrancea şi Rîmnicul Sărat : gustul pentru faptele semnificative şi respingerea celor periferice, acribia în redarea aspectelor dialectale ale limbii, extinderea cercetării asupra aspectelor geografice şi istorice, cercetarea unui număr record de informatori (12 600), aplicarea experimentului folcloric asupra informatorilor talentaţi, perfecţionarea anchetei, elaborarea unor norme metodologice, înzestrarea culegerilor cu un erudit aparat critic, care denotă intima cunoaştere a bibliografiei şi examenul critic neîndurător aplicat culegerilor diletante, improvizate, efemere. Dintre aspectele metodologice semnalăm doar pe cel al racordajului folcloric, aplicat de Ion Diaconu încă din anii 1926—1927 şi încurajat de Ovid Densusianu cînd remarcă („Grai şi suflet", IV, 413) o variantă a *Mioriţei* publicată de folcloristul focşenean :

https://biblioteca-digitala.ro

„E o variantă care arată cum un cîntec spus de unul și același la intervale sufere schimbări; constatare care ar trebui urmărită pentru atîtea teme folclorice, pentru că astfel s-ar ajunge la precizări în ce privește prefacerile lor".

Calitățile de excepție ale culegerilor folclorice ale lui Ion Diaconu au impus unor cercetători de seamă ai spiritualității poporului nostru. N. Iorga scria despre *Ținutul Vrancei*: „Foarte frumoasă și adîncită monografia d-lui Ion Diaconu asupra Vrancei" (*Dări de seamă*, în „Revista istorică", XVII, 1931, nr. 1—3, p. 55). P. Caraman a subliniat ținuta științifică exemplară a acelelași colecții: „materialul prezentat de el este o culegere model, atît din punct de vedere al fidelității folclorice, cît și al notării fonetice" („Anuarul Arhivei de folclor", I, p. 103). I. Mușlea remarca „valoroasa lucrare a lui Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*" („Anuarul Arhivei de folclor", V, 1939, p. 6). D. Caracostea semnala textele „publicate de Ion Diaconu în lucrarea sa prețioasă *Ținutul Vrancei*, I" („Revista Fundațiilor regale", X, 1943, nr. 11, p. 250).

Colecția *Folclor din Rîmnicul Sărat* e bine primită de N. Iorga, G. T. Kirileanu, P. Caraman, I. Mușlea, Dan Simonescu, D. Murărașu și Th. Capidan. Acesta din urmă, în raportul de premiere făcut volumului al doilea al amintitei colecții, distins cu premiul „Heliade Rădulescu" de către Academia Română, afirma că „autorul, care este cunoscut și prin lucrări de acest gen, stăpînește bine faptele în legătură cu problemele metodologiei folclorice. În curent cu cele mai de seamă publicații străine de specialitate, autorul, după ce studiază problema sub toate aspectele, arată condițiunile în care trebuie să se culeagă materialul folcloric, insistînd asupra faptului că grija de formă trebuie să preocupe pe un bun culegător tot atît de mult ca și aceea de fond" („Analele Academiei Române", tom. LVI, ședințele din 1935—1936, București, 1937, p. 196—197).

Ultimele volume de folclor tipărite de Ion Diaconu, cele două din seria de șase cîte va avea monografia folclorică, dialectală și etnografică a Vrancei, sînt elocvente atît sub raportul materialului propriu-zis, cît și sub acela al metodei, dusă acum la cea mai de sus posibilitate științifică a ei. Prof. Mihai Pop remarca următoarele pe marginea volumelor apărute în 1969: „*Ținutul Vrancei*, reluare mult amplificată a cercetărilor făcute înainte de 1930 de autor, este un model de monografie folclorică și etnografică. Importanța ei este deosebită și unică. Autorul notează textele folclorice dialectologic, folosind scrierea fonetică. Interesant este faptul că profesorul Diaconu este preocupat de modul în care variantele și obiceiurile au evoluat în treizeci și ceva de ani cît despart cele două ample anchete întreprinse" (*Vrancea—focar de cultură*, în „Milcovul", III, 1970, nr. 402, p. 2).

Activitatea folclorică și culturală a lui Ion Diaconu n-a impus însă, cum s-a desprins și din rîndurile de mai sus, doar folcloriștilor. Mihail Sadoveanu spunea despre autorul studiului *Psihologie și creație populară*: „D-l Ion Diaconu e un specialist bine pregătit la școala profesorului Ovid Densusianu, culegător neobosit și atent de folclor" („Însemnări ieșene", I, 1936, nr. 8, p. 377). Poetul Demostene Botez releva unele valențe ale personalității folcloristului, profesorului și publicistului din Focșani: „În persoana lui Ion Diaconu am întîlnit nu numai capacitatea, erudiția și puterea de muncă deosebită, ci și un mare animator al propagării culturii. Prin tot ceea ce a făcut acest om cu mintea ageră și vijelioasă (inițiator și conducător de publicații, autor de volume și studii, profesor eminent) pentru orașul Focșani și pentru cultura noastră, în special cea populară, Ion Diaconu a rămas pentru mine prietenul de care nu te poți despărți ușor. Prin el îi simt alături pe toți focșenenii, pe toți vrîncenii, în mijlocul cărora îmi face plăcere oricînd să mă aflu" („Milcovul", IV, 1971, nr. 647).

Perpessicius, vrîncean și el după tată, releva alt merit al lui Ion Diaconu: realizarea, pe parcursul a mai multe decenii, a unui volum omagial „Ovid Densusianu": „profesorul și etnograful Ion Diaconu, de la Focșani, alt strălucit discipol al său [al lui O. Densusianu *n. n.*] i-a pregătit un somptuos omagiu cu multe și varii colaborări, ce-și așteaptă încă editorul" (*Alte mențiuni de istorie literară și folclor (III), 1963—1967*, București, 1967, p. 169).

https://biblioteca-digitala.ro

Opera folcloristului septuagenar se va îmbogăți însă cu alte contribuții. O parte din ea se află în diferite faze de elaborare ori definitivare : *Istoria analitică a colecțiilor românești de folclor poetic* ; *Istoria comparată a folclorului românesc* ; *„Cîntecul" și „versul" popular românesc* (care va fi ediția a II-a a lucrării *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*) ; *Criterii asupra monografiei folclorice* (alcătuită din 4 monografii regionale de rapsozi populari : două din Vrancea, una din Rîmnicul Sărat, iar ultima din ținutul Ceahlăului și regiunea învecinată ardeleană) ; *Ținutul Vrancei*, III (cuprinzînd cele 409 variante ale *Mioriței* culese de folclorist din Vrancea), IV și V (cuprinzînd balada, materialul liric, bocetul, strigăturile, ceremonialul de nuntă, colindul, cîntecul de stea, pluguşorul, descîntecele, textele-convorbiri, registrul informatorilor, registrul geo-etno-istoric, lexicul, repertoriul critic al colecțiilor de folclor poetic-muzical și al periodicelor), totul fiind material foarte prețios alcătuirii unui atlas folcloric și etnografic regional, și ultimul din această serie, VI (albumul etnografic al Vrancei). Folcloristul intenționează o monografie asupra lui Ovid Densusianu și două micromonografii închinate activității a doi eminenți folcloriști : I. A. Candrea și Tache Papahagi.

Vor trezi interes, cînd vor fi publicate, valoroasele scrisori primite de la reprezentanți de seamă ai scrisului românesc, documente care vor alcătui două volume. Să anticipăm și interesul cu care așteptăm unele portrete de personalități cunoscute de folclorist, și acestea în proiect.

https://biblioteca-digitala.ro

FILME ROMÂNEȘTI ÎN „ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA"

GOTTFRIED HABENICHT

Ideea „ultimului moment" în care bunurile folclorice, expuse presiunilor civilizației urbane moderne, mai pot fi salvate de la pieire se întîlnește la mulți culegători. Citãm, spre ilustrare, pe primul mare editor al unei colecții de folclor românesc, Vasile Alecsandri, care, în 1852, în prima broșură a baladelor populare, scrie că „toate aceste poezii... sînt expuse a se perde; prin urmare e o sfîntă datorie de a le căuta și a le feri de nolanul timpului și al uitării". Și încă în anii douăzeci ai secolului nostru, prefața prestigioasei colecții de colinde a lui Sabin V. Drăgoi conține exclamația semnificativă: „Să grăbim că bate ora 12! Ne civilizăm! Ajutor!"

În realitate, cultura populară — atît materială, cît și spirituală — a fost supusă din totdeauna unei evoluții firești, ce s-a datorat unor cauze interne și unor influențe venite din afară. De aceea, chiar dacă anumite trăsături ale unei piese folclorice o atestă ca fiind străveche, în totalitatea ei ea nu reflectă altceva decît situația de fapt din momentul culegerii ei. Cunoașterea însă a atare „stări de fapte", mărturii ale diverselor faze de evoluție ale faptului cultural popular, are o importanță deosebită pentru exploatarea sa complexă din punct de vedere științific.

Secolul nostru dispune de mijloace tehnice diverse care permit fixarea unor versiuni folclorice sau a unor fapte etnografice. Înregistrarea magnetică și fotografierea sînt asemenea mijloace, întrebuințate pe scară largă de cercetarea etnologică. Cea mai complexă metodă — și aceasta pentru că poate conserva fapte cărora le este caracteristică mișcarea, cum ar fi, de exemplu, desfășurarea unui ceremonial popular — este însă cinematografia.

Folosirea aparatului de filmat pentru surprinderea și păstrarea unor realități etnografice a fost cerută curînd după ce a fost inventată cinematografia. Congresul internațional de etnografie care a avut loc în 1900 la Paris a adoptat o hotărîre prin care se cerea captarea pe celuloid a tuturor faptelor etnografice mai importante și cărora le este caracteristică mișcarea. Chiar dacă s-au realizat, în continuare, cîteva filme etnografice, rezoluția nu și-a găsit aplicarea practică decît mult mai tîrziu. De-abia înființarea, în 1952, a unei „Enciclopedii cinematografice" a dat un răspuns satisfăcător cererii etnologilor de la începutul veacului. Asemenea enciclopediilor obișnuite, ce folosesc ca mijloc de redare cuvîntul scris, și „Enciclopedia cinematografică" reprezintă o sumă de elemente tratate separat, care însă redau aspectele diferite ale domeniului respectiv cu ajutorul filmelor științifice.

Baza „Enciclopediei cinematografice" a fost pusă în Republica Federală Germania, unde (respectiv la Göttingen) se află cunoscutul „Institut für den wissenschaftlichen Film" [Institutul pentru film științific]; ea a evoluat însă ulterior înspre o formă de organizare complexă,

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 65—68, Bucureștl. 1974

https://biblioteca-digitala.ro

caracterizată printr-o largă participare internațională. Filmele care urmează a fi incluse în seria „Enciclopediei" sînt supuse unui colegiu redacțional, compus din specialiști provenind dintr-o serie întreagă de țări, condus fiind de prof. dr. ing. Gotthard Wolf, directorul Institutului pentru film științific din Göttingen.

În cei 21 de ani de existență a ei, „Enciclopedia cinematografică" a acumulat aproape 2000 de filme. Este locul aici să amintim că „Enciclopedia" nu cuprinde numai filme etnologice, acestea formînd numai una din cele trei secțiuni, celelalte două fiind biologia (cu subsecțiile: zoologie, botanică și microbiologie) și științele tehnice. Cu toate acestea, numărul filmelor etnologice este mare, ținînd cumpăna cu cele biologice, în contrast cu cele doar 100 de filme din domeniul tehnicii.

Filmele „Enciclopediei" trebuie să răspundă unui grad înalt de autenticitate. Din această cauză, ele sînt întotdeauna realizate de către un cercetător, specialist al domeniului de care aparține subiectul filmat. Cercetătorul redactează un text explicativ, care conține toate datele necesare deplinei înțelegeri a secvențelor de film. Pe de altă parte, filmul însuși se rezumă la surprinderea obiectivă a fenomenelor, nefăcînd uz de mijloacele sugestive ale tehnicii de filmare.

Două sînt scopurile „Enciclopediei cinematografice": 1) să slujească cercetării, prin reținerea unor fapte cinetice unice, și 2) să sprijine procesul instructiv în universități și școli.

Copii ale tuturor filmelor „Enciclopediei" se află în R. F. Germania, S.U.A., Țările de Jos, Japonia și Austria. În alte țări sînt numai copii ale uneia sau alteia din cele trei secțiuni ale „Enciclopediei", constituindu-se în așa-zise „arhive parțiale". Atare țări sînt: Franța, Anglia, Portugalia, Ungaria, Canada, Brazilia și Elveția. Institutul de etnografie și folclor din București deține copii ale celor 41 de filme realizate în 1968—1969 prin conlucrarea etnologilor români (provenind de la Institutul de etnografie și folclor, Muzeul Brukenthal și Muzeul satului) cu o echipă de filmare a Institutului de film științific din Göttingen, condusă de dr. Franz Simon.

În cadrul unei reuniuni, ce a avut loc la sfîrșitul lunii mai 1973 la sediul Institutului de etnografie și folclor din București, prof. dr. ing. Gotthard Wolf, directorul Institutului de film științific din Göttingen, a predat aceste filme în mod oficial părții române, subliniind modul excelent în care s-a realizat colaborarea dintre echipa germană și etnologii români. La rîndul său, prof. dr. doc. Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie și folclor, a accentuat și el modul exemplar în care s-a desfășurat colaborarea dintre cele două instituții și a scos în evidență faptul că predarea celor 41 de filme marchează doar o primă etapă a unei colaborări gîndite să se continue și în viitor.

Se poate afirma că — sub raport numeric — aportul românesc este mare. Dar el nu are numai o importanță numerică: el înmănunchează, în cadrul unei serii internaționale, un șir de fapte etnografice și folclorice, bunuri autentice ale poporului român, făcîndu-le cunoscute specialiștilor, cît și unui cerc larg de interesați din întreaga lume.

Cele 41 de filme, realizate pînă în prezent, se înscriu într-o sferă tematică largă, pornind de la surprinderea unor activități strîns legate de elementele materiale ale culturii populare și mergînd pînă la basmul, cîntecul, dansul și obiceiul popular. Așa, de pildă, tunsul oilor, mulsul și facerea untului la o stînă din munții Cibinului formează subiectele a două filme, pentru a căror parte științifică girează C. Irimie. Lor li se alătură filme despre facerea brînzei de burduf (C. Irimie) și a brînzei telemea (C. Bucur). Prelucrarea straielor și piuărîtul în Gura Riului, județul Sibiu, ca și măcinatul cerealelor într-o moară de apă din Rudăria, județul Caraș-Severin (C. Bucur), exemplifică elemente ale unor meșteșuguri populare străvechi. Subiectul unui alt film, pentru a cărui parte științifică semnează de asemenea C. Bucur, este cel ce privește realizarea obiectelor de ceramică neagră la Margine (Moldova).

Deosebit de interesante sînt cele două filme despre coacerea plinii (G. Stoica): unul din Banat (Sîrbova) și celălalt din Muntenia (Vedea). Ele se înscriu într-un lung șir de filme asemănătoare, avînd ca subiect modul de coacere al plinii în diversele colțuri ale lumii (există,

https://biblioteca-digitala.ro

de pildă, filme de acest gen despre Norvegia, Tirol, Portugalia, America de Nord și de Sud, Afganistan, Turcia, Africa de nord etc.), lucru ce permite efectuarea pe scară largă a unor comparații. De relevat este, desigur, și filmul aceleiași cercetătoare despre prepararea mămăligii.

Construirea unui fluier cu dop și cu șase găuri pentru degete, în Vaideeni, județul Vîlcea (G. Habenicht), redă, pe de o parte, un meșteșug popular, dar, pe de altă parte, ne conduce înspre cultura populară spirituală. Tehnica de cîntare pe atare fluiere este exemplificată pe alte două filme, realizate în aceeași localitate (G. Habenicht), în timp ce filmul despre tehnica de cîntare din cimpoi (tipul 2 muntenesc) provine din satul Aluniș, județul Prahova (G. Habenicht). Unul din filmele realizate de M. Pop la Cîmpu lui Neag, județul Hunedoara, conturează portretul unei cîntărețe ce deapănă un cîntec haiducesc, în timp ce Al. Amzulescu semnează un film despre un lăutar din comuna Desa, județul Mehedinți, care interpretează balada *Iovan Iorgovan*. Un povestitor popular din județul Prahova ne este prezentat de C.Bărbulescu.

Jocuri populare din sudul Transilvaniei sînt prezentate în filmele lui A. Bucșan, în timp ce M. Pop semnează un film despre jocurile din Cîmpu lui Neag, iar Al. Amzulescu un altul despre jocuri din Desa, județul Mehedinți. Într-un film al lui C. Bucur ne sînt prezentate dansuri ale sașilor din Cristian, județul Sibiu.

Filmele despre călușarii din Priseaca, județul Argeș, ne conduc spre o altă categorie: cea a obicelurilor populare. În această sferă se înscriu și filmele lui Al. Amzulescu despre bocetul de pomenire din cimitirul comunei Desa, județul Mehedinți, în zorii zilei, cît și despre obiceiul sărindarului, realizat de același, în aceeași localitate.

Evident, doar o mică parte din cultura materială și spirituală a poporului român a fost concretizată pînă acum în filme științifice; ele denotă însă, pe de o parte, bogăția acestei culturi și, pe de altă parte, necesitatea continuării sistematice a acțiunii, pentru a cuprinde — pe cît posibil — întreaga sferă a etnografiei și folclorului românesc. Modul exemplar în care s-a desfășurat cooperarea dintre Institutul de etnografie și folclor și Institutul de film științific din Göttingen ne îndreptățește să sperăm în continuare și pe viitor a acestei colaborări.

LISTA FILMELOR ROMÂNEȘTI DIN CADRUL „ENCICLOPEDIEI CINEMATOGRAFICE"

E 1624 Piuăritul în Gura Rîului — Sibiu. C. Bucur, 1968, 13 min.
E 1625 Prelucrarea straielor în Gura Rîului — Sibiu. C. Bucur, 1969, 16 1/2 min.
E 1651 Dansuri populare săsești din Cristian — Sibiu. C. Bucur, 1969, 8 min.
E 1626 Măcinatul într-o moară de apă în Rudăria. C. Bucur, 1968, 8 1/2 min.
E 1636 Coacerea pîinii în Sîrbova. G. Stoica, 1968, 11 min.
E 1637 Coacerea pîinii în țest în Vedea. G. Stoica, 1969, 8 min.
E 1638 Prepararea mămăligii. G. Soica, 1969, 4 1/2 min.
E 1653 Obiceiul călușarilor în satul Priseaca: ridicarea steagului și jocul călușarilor în curtea unei gospodării. A. Giurchescu, 1969, 23 min., sonor.
E 1587 Bocirea morților de Rusalii în satul Priseaca. A. Giurchescu, 1969, 5 min., sonor.
E 1654 Obiceiul călușarilor în satul Priseaca: dans și „moartea" unui călușar. A. Giurchescu, 1969, 26 min., sonor.
E 1655 Obiceiul călușarilor în satul Priseaca: întrecere între două cete de călușari. A. Giurchescu, 1969, 23 min., sonor.
E 1656 Obiceiul călușarilor în satul Priseaca: înmormîntarea steagului. A. Giurchescu, 1969, 10 min., sonor.
E 1657 Saveta Matei din Cîmpu lui Neag cîntă un cîntec haiducesc. M. Pop, 1968, 5 min., sonor.
E 1660 Producerea de ceramică neagră la Marginea (Moldova). C. Bucur, 1969, 14 min.
E 1661 Tunsul oilor la o stînă din munții Cibinului. C. Irimie, 1969, 5 1/2 min.

https://biblioteca-digitala.ro

E 1662 Mulsul; prepararea untului (la o stînă din munţii Cibinului). C. Irimie, 1969, 11 1/2 min.
E 1663 Prepararea brînzei de burduf la o stînă din munţii Cibinului. C. Irimie, 1969, 15 1/2 min.
E 1685 Prepararea brînzei telemea la o stînă din munţii Cibinului. C. Bucur, 1969, 15 min.
E 1665 Cîntarea din cimpoi în satul Aluniş. G. Habenicht, 1969, sonor.
E 1666 *Brîul* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 13 1/2 min., sonor.
E 1667 *Fecioreasca* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 2 min., sonor.
E 1668 *Haţegana* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 4 min., sonor.
E 1669 *Hodoroaga* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 2 1/2 min., sonor.
E 1670 *Sîrba* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 3 1/2 min., sonor.
E 1671 *Pe sub mînă* şi *Învîrtită* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 4 min., sonor.
E 1672 *Sălcioara* şi *Oblii* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 4 min., sonor.
E 1673 *Zăluţa* şi *Hora mare* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 4 1/2 min., sonor.
E 1686 *Fecioreasca* la Blăjel. A. Bucşan, 1969, 4 min., sonor.
E 1687 *Învîrtita* la Blăjel. A. Bucşan, 1969, 2 1/2 min., sonor.
E 1688 *Bărbuncul* şi *Haţegana* la Blăjel. A. Bucşan, 1969, 3 min., sonor.
E 1689 *Purtata fetelor* şi *Coconiţa* la Blăjel. A. Bucşan, 1969, 3 1/2 min., sonor.
E 1586 Bocetul de duminică dimineaţa la Desa. Al. Amzulescu, 1968, 16 1/2 min., sonor.
E 1690 Interpretarea baladei *Iovan Iorgovan* la sărindarul de obşte în Desa. Al. Amzulescu, 1968, 6 1/2 min., sonor.
E 1748 Cîntatul din fluier cu dop şi cu şase găuri la Vaideeni. G. Habenicht, 1968, 6 1/2 min., sonor.
E 1749 Cîntatul din fluier mare cu dop şi cu şase găuri în Vaideeni. G. Habenicht, 1968, 2 min., sonor.
E 1866 Construirea unui fluier cu dop şi cu şase găuri în Vaideeni. G. Habenicht, 1968.
E 1933 Sărindarul de obşte în Desa (rezumat). Al. Amzulescu, 1968, sonor.
E 2020 Obiceiul căluşarilor în Prisaca (rezumat). A. Giurchescu, 1969, sonor.
B 1065 Dansuri populare din Cîmpu lui Neag. M. Pop, 1968, sonor.
B 1066 Dansuri populare din Desa. Al. Amzulescu, 1968, sonor.
B 1068 Gheorghe Rădoiaşu din Bătrîni—Prahova povesteşte. C. Bărbulescu, 1969, sonor.

Bibliografie: Encyclopaedia Cinematographica, Catalog, 1972 (incomplet), Göttingen, 1972; revista „Forschungsfilm", Göttingen; broşura *Encylopaedia Cinematographica*, editată cu ocazia celei de-a 20-a aniversări a „Enciclopediei", 1952—1972.

https://biblioteca-digitala.ro

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Casa de discuri Electrecord se străduieşte cu perseverenţă şi cu regularitate — după un plan bine chibzuit — să înfăţişeze un cuprinzător atlas muzical al cîntecului nostru popular. Se urmăreşte ca toate ţinuturile ţării să fie prezente prin alese creaţii ale geniului popular. Interpreţii sînt aleşi cu grijă, iar repertoriile lor sînt selecţionate cu discernămînt. An cu an, trimestru cu trimestru, zi cu zi, sînt scoase la iveală autentice şi semnificative valori ale culturii noastre populare. Explicaţii în limbile română, franceză şi engleză, iscălite de specialişti, înlesnesc înţelegerea materialelor folclorice ori de cîte ori se simte nevoia. Se asigură o înregistrare şi o gravură la cele mai înalte exigenţe ale tehnicii moderne — de la o vreme discurile noastre rivalizează cu producţia celor mai renumite case editoare din lume — şi o plăcută prezentare grafică.

Am socotit de folos să prezint periodic şi cele mai de seamă discuri cu muzică populară scoase de industria naţională, supunîndu-le discuţiilor.

1. **Maria Lătăreţu: Vă las cîntecele mele...** Electrecord STM-EPE 0774. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Eugen Wendel; Foto: Morel Volbură; Tiparul: I. P. Oltenia; Prezentare (în limba română): Harry Brauner.

„Gorjule, e sărbătoare, / Păsările se-ntorc iară. / Îţi vin păsărelele / Şi privighetorile, / Numai una nu mai vine, / Care te cînta pe tine!" Cu această impresionantă poezie a înţeles Ion Dolănescu să cinstească memoria Mariei Lătăreţu, în cadrul Festivalului şi Concursului „Maria Tănase" desfăşurat la Craiova între 22—27 mai 1973.

Cea mai de seamă cîntăreaţă a Olteniei ne-a părăsit pentru totdeauna — aşa cum în repetate rînduri mi-a mărturisit că-şi doreşte — în plenitudinea carierei artistice şi cu cîntecul pe buze. Ultimul pe care l-a cîntat, pe scena Căminului cultural din Romăneşti — Botoşani, s-a întîmplat să fie testamentul ei spiritual: *„...Ca mîine nă duc din tine, / Lume, dragă lume! / Ştiu că nu vă pare bine, / Lume, dragă lume! / Vă las vouă cîntecul, / Inima şi sufletul; / Vă las cîntecele mele / Să vă petreceţi cu ele!..."*.

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 69—77, Bucureşti, 1974

https://biblioteca-digitala.ro

Discul de față cuprinde ultimele înregistrări sonore ale Mariei Lătărețu : cîntece cu acompaniament de horă (*Fir-ai tu să fi de fată*, *Dunăre cu valuri line*, *Murgule, coamă frumoasă*), sîrbe gorjenești sau cîntece în stilul acestora (*Mai treci, neică, și tu dealul*, *Suflă, vîntule, mai tare*, *Cum am vorbit noi aseară?*, *La stejarul după plai*), un vesel cîntec de petrecere, agrementat de hăulit (*Joacă hora-n poeniță*), un admirabil cîntec alcătuit dintr-o parte doinită și una ritmată, țesută pe canavaua unei formule a sistemului ritmic giusto-silabic, alcătuită din piric urmat de iamb (*Plînge frunza și iarba*), și impresionantul cîntec mai sus citat, susținut de un acompaniament de sîrbă (*Vă las cîntecele mele*). A stăruit mult ca să-l imprime pe acesta din urmă. „Va fi ultimul meu cîntec" spunea ea, ca sub puterea unui tulburător presentiment. Este ultimul cîntec al celui din urmă disc pe care ni l-a dăruit.

Ascultînd acest zguduitor mesaj, ca și celelalte cîntece gravate pe cele două fețe ale discului de față, nu poți să nu încerci marea părere de rău că de acum înainte nu ne va mai bucura cu altele, că va trebui să ne mulțumim cu cele pe care ni le-au păstrat discurile pe care le-a imprimat, începînd cu cele editate în 1937 de casa Columbia, sub îndrumarea artistică a Arhivei de folclor a Societății compozitorilor români, de sub conducerea lui Constantin Brăiloiu — cel care a descoperit-o și a popularizat-o —, pînă la acesta din urmă. Ar fi avut încă atîtea de făcut ! Scriitorul acestor rînduri plănuia să refacă repertoriul ei de început, lăsînd ca minunatul ei glas să fie acompaniat de un taraf gorjenesc tipic, ca cele de odinioară, alcătuit doar din două-trei viori, o chitară și un contrabas, taraf pe nedrept dat uitării. Și încă cîte altele !

Admirăm și de astă dată cîntarea și interpretarea Mariei Lătărețu, liberă și inspirată, care nu s-a lăsat niciodată încătușată în șabloanele neîncăpătoare ale carurei și ale măsurii rigid înțelese de bagheta dirijorului. Niciodată nu s-a supus înțelegerii strîmte și strîmbe a unor capelmaiștrii semidocți și a continuat „să între pe șapte", în ciuda lor, dar spre bucuria tuturor iubitorilor de cîntec popular adevărat, viu ca viața pe care o tălmăcește. Așa a pomenit din bătrîni, așa a înțeles că trebuie și a știut să-și impună voința.

Maria Lătărețu înseamnă mult, foarte mult, pentru folclorul nostru, pentru muzica populară oltenească, pe care a cultivat-o cu fervoare, pe care a îmbogățit-o fără contenire prin geniul ei creator. Dacă folclorul muzical oltenesc este pînă în zi de azi atît de curat aceasta i se datorește în bună măsură, în hotărîtoare măsură în propășirea repertoriului muzical profesionist !

Cele zece melodii ale discului de față, însuflețite de Maria Lătărețu, au fost acompaniate de Orchestra Constantin Busuioc. De fel de Scrada (Gorj), Busuioc este un foarte bun cunoscător al cîntecului oltenesc. Dacă orchestra era mai puțin numeroasă ar fi fost în folosul calității acompaniamentului. Frumos și limpede cînd însoțește glasul solistei — și cînd se rezumă la viorile secunde, țambal și contrabas —, este turbure și greoi ori de cîte ori orchestra rămîne singură.

2. **Maria Ciobanu**. Electrecord STM-EPE 0801. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Erwin Șervan; Foto: Nicolae Mihăilescu; Grafica: Iuliu Sînpetru.

Maria Ciobanu este azi cea mai de seamă interpretă a folclorului muzical oltenesc. Citeam nu demult (în „Săptămîna" din 27 iulie 1973) o corespondență iscălită de un oarecare Gheorghiță Costea din Icoana (Olt), care o socotea — nici mai mult, nici mai puțin — depășită ! Este regretabil că se acceptă cu ușurință

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea judecăți de valoare, fără o prealabilă verificare. Sînt oare obiective? Ori sînt pornite din cine știe ce mărunte interese? Corespondentul ocazional vorbea totodată de ,,furt de melodii", ceea ce pare cel puțin ciudat într-un domeniu de bunuri culturale ale tuturor, cum este folclorul. După cum spunea un foarte înzestrat deținător de folclor: ,,Cîntecele frumoase sînt ca banii buni, umblă peste tot!" Const. Brăiloiu a explicat cu limpezimea care-l caracteriza cum cîntăreții populari, care mînuiesc cu multă libertate melodiile pe care le interpretează, ajung să le privească drept ,,un bun absolut al lor". Nu o dată ni se spune, nouă, culegătorilor de folclor, „e cîntecul meu" ori ,,eu l-am făcut" despre un cîntec cunoscut din foarte multe alte variante. Această opinie de falsă ,,proprietate artistică" este cu tărie enunțată de către unii din cîntăreții de meserie. Ei vorbesc cu emfază de ,,repertoriul meu", de ,,cîntecul meu" și acuză cu vehemență cînd un confrate și-a îngăduit să cînte o variantă — culeasă cine știe de unde — a vreunui cîntec pe care, fără nici un drept, s-au făcut stăpîni. Maria Lătărețu a fost — se știe — o mare creatoare. Specialiștii cunosc numeroase cîntece pe care ea le-a făcut. Dacă le-ar fi pus pe note ar fi putut, fără nici o sfială, să le iscălească. Niciodată însă nu am auzit-o să se plîngă că cutare ori cutare ,,i-a furat" cîntecul. Dimpotrivă, a bucurat-o faptul că lumea i-a preluat creațiile, făcute cu atîta meșteșug și cu atîta simț al autenticității, încît din clipa în care le-a zămislit și le-a cîntat ele s-au confundat cu folclorul.

Nu m-aș fi ocupat de corespondența sus-pomenită dacă ea nu s-ar fi referit la acest disc, susținînd că din cele 12 cîntece pe care le cuprinde ,,nici mai mult nici mai puțin de 7 (șapte) sînt cîntece luate din repertoriul altor soliști mai tineri". Nu este cazul să cercetăm aci dacă este așa sau nu, dacă — cu alte cuvinte — dintr-un total de 12 cîntece doar 5 sînt inedite, necunoscute sau prea puțin cunoscute, ceea ce, în treacăt spus, este foarte meritoriu. Nu aceasta este important în muzica populară, ci chipul în care se înfățișează aceste 12 variante ale Mariei Ciobanu — pentru că toate 12 sînt ale sale în modul specific în care le însuflețește. Trebuie judecate autenticitatea și valoarea artistică a melodiilor și a poeziilor, frumusețea și acuratețea interpretării, aportul creator al solistei.

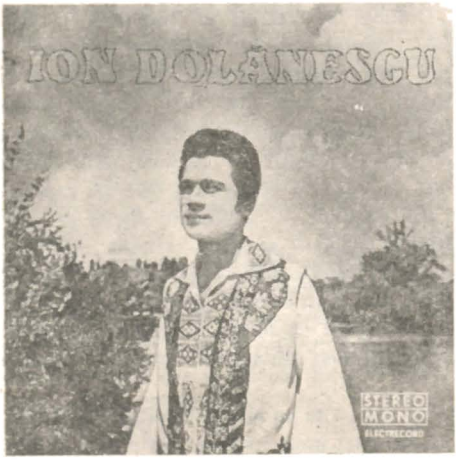
În lumina acestor considerațiuni se poate afirma cu tărie că ne aflăm în fața unui disc excelent, care pune în circulație o seamă de piese folclorice de valoare antologică. Ne gîndim la *Fire-ai tu să fi de dor*, o veche sîrbă gorjenească, readusă la lumină din tezaurul local tradițional, *Azi-noapte cînd m-am culcat*, un impresionant cîntec desfășurat pe o melodică generoasă, *Ia-mă, dor, și du-mă, du-mă*, o antrenantă sîrbă, cu un amplu și interesant refren, în care octosilabul se împletește cu hexasilabul, *Vine dorul primenit*, un inspirat cîntec doinit, *Am un puișor oltean*, cîntec în ritm de horă, și un minunat cîntec susținut de un acompaniament lin de horă bătrînească: *Fire-ai tu să fi de deal*. Și celelalte piese sînt demne de tot interesul.

De fel din Roșiile (Vîlcea), Maria Ciobanu a copilărit într-o activă atmosferă folclorică. Mama ei, mătușa cunoscutului cîntăreț de operă Mircea Buciu (soră cu tatăl acestuia), era o cîntăreață desăvîrșită. Iar tatăl ei, Ion Ciobanu, cînta din fluier, caval, clarinet, țambal și contrabas. Țăran-lăutar, semiprofesionist, o lua pe copilă cu el pe la nunți și petreceri. Mai tîrziu a cîntat în taraful fratelui ei, Mitică Ciobanu, un bun țambalagiu. În aprilie 1962, în urma unui concurs, a fost aleasă din foarte mulți candidați și angajată în Ansamblul ,,Ciocîrlia", în cadrul căruia a desfășurat o bogată activitate concertistică. Cu un ansamblu de tineret a făcut un turneu în Olanda și în Republica Federală Germania.

Ceea ce o caracterizează pe Maria Ciobanu, în afară de puritatea stilului și de glasul ei minunat timbrat, este grija permanentă de care dă dovadă în alegerea unui repertoriu muzical de cea mai autentică speță și de aleasă calitate artistică, cu melodii și texte frumoase, în care nu o dată se poate desluși aportul ei creator. Fie că scoate la iveală cîntări de mult uitate, fie că interpretează cîntece cunoscute, le împrumută întotdeauna noi potențe, noi frumusețI. Cu atît mai virtos cînd își cîntă propriile ei creații, care — ca și în cazul Mariei Lătărețu — nu lipsesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Acompaniamentul îl susţine Orchestra Gelu Barabancea. Ici-colo se aud, din nefericire, supărătoare ,,gargarisme" ale clarinetului ori ale acordeonului. Este mare păcat că redactorul muzical le-a îngăduit, de vreme ce ele întinează calitatea acestui deosebit de valoros disc.



3. **Ion Dolănescu.** Electrecord STM-EPE 0775. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Eugen Wendel; Foto: Nicolae Golgoţiu.

De fel din Perşinari (Dîmboviţa), Ion Dolănescu a învăţat să cînte de la maică-sa. Cîntă, după spusele sale, de cînd se ştie. Idealul tinereţii sale a fost Maria Lătăreţu. Îi cînta cîntecele şi căuta să-i copieze stilul de interpretare. A debutat în 1960 la Tîrgovişte, alături de Maria Tănase, cu Orchestra .,Chindia" din localitate. Maria Tănase i-a fost povăţuitoare de nădejde. L-a învăţat să caute înainte de toate să fie el însuşi, apoi cum să se mişte pe scenă şi cîte altele. Cît timp a urmat cursurile liceului a cîntat în cadrul Casei de cultură. Armata, pe care a făcut-o în cadrul trupelor M.A.I., i-a călăuzit paşii spre Ansamblul ,,Ciocîrlia". A mai cîntat în Ansamblul C.C.S. şi în Ansamblul ,,Doina". Cu Ansamblul U.T.C. a participat la un turneu în Austria şi în Bulgaria. A cîntat pentru prima dată la radio în 1966, iar primele înregistrări pe disc le-a făcut în anul 1969. S-a bucurat în foarte scurtă vreme de mare popularitate, îndrăgit de iubitorii de cîntec popular pentru repertoriul muzical de calitate pe care-l cultivă, pentru glasul său plăcut şi nespus de mlădios, pentru deosebita lui sensibilitate artistică, pentru căldura şi sinceritatea interpretării sale. Azi este unul dintre cei mai apreciaţi cîntăreţi de muzică populară, dacă nu cel mai apreciat dintre cîntăreţii de profesie.

Discul de faţă ne prezintă 13 piese din folclorul muntenesc-oltenesc, pe care Ion Dolănescu îl valorifică cu ardoare. Îl acompaniază cu muzicalitate şi competenţă Orchestra George Vancu. Ne reţin atenţia îndeosebi următoarele cîntece: *Codrule, bătut de ploi*, ingenios acompaniat cu acorduri ţinute, peste care se aştern ţiliturile ,,gonite" ale ţambalului, *Măi, mîndruţă de pe deal*, un cîntec muntenesc de stil nou, *Ce faci, mîndro, ce lucrezi?*, cîntec de rară gingăşie, a cărui structură melodică cuprinde cadenţe insolite, cu acurateţă subliniate de orchestră, *Călătorule din drum*, un cîntec major-minor, cu acompaniament de horă lentă, despre satul natal şi casa părintească, *Mîndra mea cu ochii mici*, o sîrbă oltenească cunoscută, într-o formă nouă, un prea frumos ,,Cuculeţ", clădit pe o formulă a ritmului giusto-silabic alcătuit din piric urmat de iamb: *I-auzi, mamă, cîntă cucul*, un frumos cîntec în stil de horă: *Să rămîn aşa cum sînt* etc.

Merită subliniate în mod deosebit atît repertoriul, cît şi stilul interpretării, de netăgăduită autenticitate. I. Dolănescu nu ocoleşte artificiile care caracterizează cîntarea neaoş populară, cum sînt bunăoară silabele ce întregesc versurile catalectice, atunci cînd ele trebuiesc cîntate pe secţiuni melodice croite pe măsura unor versuri pline. De asemenea, este remarcabilă migala cu care solistul nostru dăltuieşte fiecare cîntec, fiecare întorsătură melodică şi chipul în care pune în evidenţă valori tradiţionale, subtilitatea cu care cîntece vechi sînt prefăcute în cîntece noi, utilizîndu-se toate procedeele creaţiei populare, în primul rînd variaţia şi contaminarea.

https://biblioteca-digitala.ro

Ion Dolănescu pune și de astă dată în circulație un ales mănunchi de cîntece, într-o măiastră interpretare. Acompaniamentul simplu și frumos al orchestrei contribuie la un deplin și binemeritat succes al acestui remarcabil disc Electrecord.

4. Maria Ciobanu și Ion Dolănescu. Electrecord STM-EPE 0828. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Erwin Șervan; Foto: Rica Cristescu; Tiparul I.P. „Bucureștii-Noi".

Aș fi numit acest disc „Maria Ciobanu, Ion Dolănescu și hăulitul", de vreme ce „hăulitul", această izbucnire sonoră a bucuriei, a dragostei de viață, este prezent, în feluritele forme pe care le îmbracă, ca un laitmotiv, în toate cele 12 piese ale acestui disc, mai toate aparținînd folclorului oltenesc.

Cunoscut sub diferite denumiri — i se mai spune „hălăuit", „huhurezat", „aulit" sau „aguguit" —, hăulitul s-a împămîntenit în peisajul oltenesc, cu osebire în vreme de primăvară, cînd chemarea lui răsună pe culmile domoale ale dealurilor, prin lunci și pe ogoare. Nu o dată întrerupe firul unor cîntări, izbucnind pe neașteptate. (Un frumos exemplu, un „cîntec lung" cules în 1940 de C. Brăiloiu de la Cristina Pavel, în vîrstă de 23 de ani, de fel din Găvănești—Gorj, în discul cu doine din „Antologia muzicii populare românești", vol. II, Electrecord EPD 1016.) Lucru vrednic de reținut, întorsăturile melodice proprii hăulitului slujesc cînd și cînd ca motiv în construirea unor „hăulite", cum li se spune, melodii vesele, cu mișcare vie, ca de joc.

Maria Ciobanu și Ion Dolănescu au dat dovadă de mare meșteșug în modul în care au folosit feluritele chipuri de hăulit în piesele gravate pe disc, de la simpla interjecție „uă" sau „auă" la început de rînd melodic (*Ia-mă, neică, vara-n munte, Hai la horă-n poeniță*) pînă la cele mai complexe forme ale sale. Îl întîlnim deschizînd cîntecul (*Mă dusei pe deal la vie*), intercalat în „strofa melodică", după cezură (*De-o fi, neică, să te-nsori*), amplificînd „rîndul melodic" (*Mă suii pe-un bolovan*), dezvoltat și prefăcut în refren (*Neică, unde-ai fost aseară?, Colo la Ponoare*), ori topit în melodie, de care nu-l mai deosebește decît numele (*Mărie, frumosu-ți vine, Pe sub dealul cu izvorul, Mă uitai în vale-n luncă, Vino pe Olteț la vale, Măi Ioane, Ionică*). Strigătul pîndarilor de vie, într-un fel înrudit cu hăulitul, îl găsim alături de hăulitul propriu-zis într-unul din cîntece (*Mă dusei pe deal la vie*).

Ingenioasa și multilaterala folosire a hăulitului sporește interesul cu care se audiază discul: de la un cîntec la altul ascultătorul este plăcut surprins de noi frumușeți. Chiar dacă unele melodii sînt cunoscute, ele apar aci într-o nouă ipostază, plină de inedit farmec. Interesul este stîrnit și de varietatea melodiilor: sîrbe oltenești tipice, cîntece în ritm de sîrbă, un cîntec caracteristic pentru zona Baia de Aramă (Mehedinți) și părțile bănățene învecinate, cîntece în ritm de horă, o doină „de dragoste" cu text bucolic, un inspirat „Cuculeț" de pe Olt... Se alătură gingășia unor imagini poetice (ca de pildă: „*Murmur de izvoare, / Turme de mioare, / Se cobor la vale, / Pe sub cetioare*".) și varietatea prozodiei: întîlnim în două cazuri și hexasilabul — atît de rar în folclorul nostru și presupus vechi — într-un pitoresc amestec cu octosilabul. Acompaniamentul Orchestrei Florian Economu, realizat cu multă inteligență muzicală, folosirea judicioasă și expresivă a fluierului și a cimpoiului contribuie la reușita discului. Captarea sonoră este, la rîndul ei, excepțională.

https://biblioteca-digitala.ro

Era folositor, cred, ca acest disc deosebit să fi fost însoţit de explicaţii scrise. Erau multe de lămurit spre folosul unei depline înţelegeri. Am fost întrebat, bunăoară, de unii dacă „duetul" în folclor este sau nu autentic. Alţii îl critică cu vehemenţă, socotindu-l nelalocul lui în lumea cîntecului popular.

Trebuie precizat, înainte de toate, că în asemenea cazuri nu poate fi vorba de duet, de cîntare concomitentă pe două voci diferite, ci de o cîntare în dialog, determinată de poezia pusă de creatorul popular cînd în gura bărbatului, cînd în gura femeii. Dacă ne gîndim bine, există în folclorul nostru o seamă de fapte care justifică acest procedeu. Hăulitul însuşi — luat aici ca laitmotiv — este o chemare care aşteaptă răspuns. Şi de obicei i se răspunde. Alteori putem asista la adevărate „dueluri" de strigături, improvizate pe loc, între flăcăi şi fete, la şezători ori la joc. Ion Dolănescu a simţit nevoia, la începutul carierei sale, să cînte, în acelaşi cîntec, în falset cînd textul solicita o interpretare feminină şi cu glasul lui obişnuit cînd poezia era încredinţată bărbatului. O astfel de cîntare — impropriu numită de unii din cîntăreţii noştri „pe două voci" — este tradiţională. În colecţiile Institutului de etnografie şi folclor se află un interesant disc editat de Electrecord acum 36 de ani, sub îndrumarea Arhivei de folclor a Societăţii compozitorilor români. Pe o faţă a discului se află o doină „de dragoste": *Nevestică tinerică*, iar pe cealaltă o altă doină: *Frumos cîntă cucii-n luncă*. Le-a cules şi le-a înregistrat Harry Brauner în ziua de 12 aprilie 1938, de la Nicu Cercel, lăutar din Chilia (Olt). Lăutarul nostru cîntă cu glasul său obişnuit replicile bărbatului şi cu o octavă mai sus, în falset, răspunsul femeii. Din acest chip de cîntare s-a născut ideea interpretării unor asemenea cîntece de doi inşi, un bărbat şi o femeie. Publicul nostru a primit cu plăcere şi entuziasm această formă nouă de cîntare, atît de potrivită estradei de concert. Se cunosc şi alte cupluri: Irina Loghin — Benone Sinulescu ori Maria Cornescu — Nelu Bălăşoiu.

Cînd am ascultat discul de faţă am fost mişcat pînă la lacrimi. Emoţia profundă pe care am încercat-o a fost împărtăşită şi de alţii. Beneficiarii casei Electrecord, după ce au ascultat înregistrările, au comandat pe loc peste 200 000 de discuri! Este cel mai mare tiraj atins pînă în prezent la noi. Înseamnă că din 100 de locuitori ai României unul se va bucura, împreună cu ai săi, de frumuseţile „hăulitelor" cîntăreţilor noştri. Nu pot să nu-mi exprim satisfacţia că prin acest număr mare de discuri se pune în circulaţie un material folcloric de mare valoare. Acest tiraj neobişnuit este totodată expresia preţuirii deosebite de care se bucură cei doi străluciţi interpreţi ai cîntecului nostru popular: Maria Ciobanu şi Ion Dolănescu.

5. **Un virtuose du violon: Ion Drăgoi. Trésors folkloriques roumaines.** Electrecord STM-EPE 0776. Tiparul: I.P. „Bucureştii Noi". Prezentarea (în limbile franceză şi engleză): Tiberiu Alexandru.

Discul de faţă a luat fiinţă după triumfalul turneu peste hotare al formaţiei Gheorghe Zamfir. Ion Drăgoi este acompaniat de Orchestra Gheorghe Zamfir, iar repertoriul este cel cîntat împreună în mai multe ţări ale Europei.

Ion Drăgoi este, pe cît se pare, cel mai de seamă lăutar al Moldovei zilelor noastre. S-a născut în 1928 în Bacău, într-o familie de muzicanţi din tată în fiu. Gheorge Drăgoi, tatăl său, a fost vestit cîntăreţ şi violonist, binecunoscut în localităţile din împrejurimi, pe care le cutreiera cîntînd la nunţi şi la alte petreceri. De la el a învăţat să cînte şi Ion. De pe la vîrsta de 14 ani a început să cînte alături de dînsul şi de unchiul său dinspre tată, în micul lor taraf. În decursul

https://biblioteca-digitala.ro

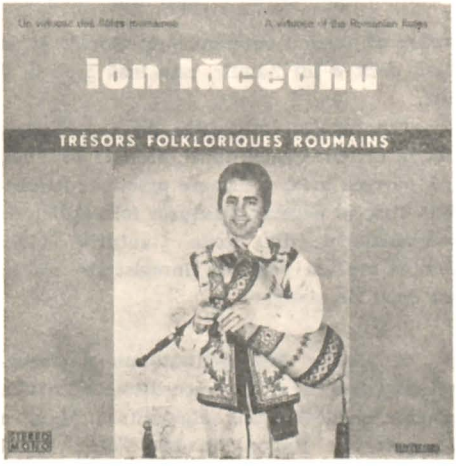
stagiului militar s-a făcut cunoscut cîntînd într-o formație folclorică ostășească, cu care a cutreierat toată țara. A cîntat apoi în Orchestra „Plaiurile Bistriței" din Bacău și a făcut înregistrări la radio și pe discuri, care i-au creat o meritată faimă. Însoțind formații de cîntece și dansuri populare de amatori a cîntat în Ungaria (în două rînduri) și în Republica Democrată Germană. Cu Gheorghe Zamfir a colindat Franța, Elveția și Belgia.

Pe Ion Drăgoi îl caracterizează marea ușurință și finețe cu care cîntă din vioară. Este un mare maestru al arcușului, înzestrat totodată cu multă sensibilitate artistică. El țese cu migălos meșteșug delicata și complexa horbotă ornamentală care-i îmbracă cîntarea.

Discul de față cuprinde doar o mică parte din bogatul său repertoriu muzical, preluat de la tatăl său și fără conținere îmbogățit cu tot felul de piese învățate de la alți lăutari — Drăgoi pomenește cu veneratie de un oarecare Ciolacu, bătrîn lăutar de țară —, precum și de la țăranii din partea locului. Întîlnim aci un vechi cîntec moldovenesc, cîntat — fapt demn de subliniat — fără nici un acompaniament (*Cînd eram în vremea mea*), o *Doină moldovenească*, de fapt un cîntec propriu-zis tărăgănat, și un frumos și valoros mănunchi de jocuri moldovenești: *Bîrlădeanca*, *Hora de mînă pe bătăi*, *Bătuta de la Sărata*, *Hora flăcăilor de la Livezile*, *Bătuta de la Nadeșa*, *Horă moldovenească* și *Sîrba bătrînilor*. Li se adaugă cîteva jocuri lăutărești mai noi, de redusă valoare: *Hora de la Măgura*, *Sîrba de la Izvoare*, *Hora de la Moinești* și *Ca la nuntă la Bacău* (tot o horă). Este adevărat că interpretarea măiastră a lui Ion Drăgoi le înnobilează pe acestea din urmă, dar era mult mai bine ca în locul lor să fi cîntat o doină propriu-zis moldovenească, poate o baladă din partea locului și alte jocuri bătrînești locale, de obîrșie țărănească. Ar fi crescut mult valoarea discului.

Orchestra Gheorghe Zamfir îl susține pe Ion Drăgoi cu pricepere, muzicalitate și vervă. Deși foarte puține la număr, instrumentele de acompaniament sînt dozate de la o piesă la alta cu competență și cu rafinament. Este o fericită revenire la micile tarafuri de odinioară — pe care acompaniamentul ni le amintește la tot pasul —, tarafuri pe nedrept date uitării în folosul unor orchestre pe cît de mari pe atît de greoaie. Chiuituri și fluierături de circumstanță împrumută unor melodii un antren emfatic. Aportul lor artistic este mai mult decît discutabil. Cred că asemenea artificii nu sporesc cu nimic valoarea discului, ci dimpotrivă.

Înfățișarea grafică a copertei este necorespunzătoare.



6. Un virtuose des flûtes roumaines: Ion Lăceanu. Trésors folkloriques roumains. Electrecord STM-EPE 0802. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Eugen Wendel; Foto: Nicolae Mihăilescu; Tiparul I.P. „Bucureștii Noi"; Prezentarea (în limbile franceză și engleză): Tiberiu Alexandru.

Fiu de țărani din Săceni (Teleorman), Ion Lăceanu s-a născut în 1936. A învățat să cînte de la taică-său, care cînta din fluier și din caval. A început cu fluierul, de pe la vîrsta de 11 ani. Încă adolescent, a participat la cîteva concursuri artistice de amatori. În 1952 a cîștigat premiul al doilea la un concurs pe țară, ținut în cinstea Festivalului mondial al tineretului. Învață meseria de electrician, dar talentul său de instrumentist popular se impune. Este distins la mai multe competiții internaționale: premiul al treilea la Varșovia (1955), premiul întîi și medalie de aur la Moscova (1950) etc. Angajat în anul 1953 în orchestra de muzică populară a Ansamblului „Perinița", devine muzicant de meserie. Învață din cîmpoi prin 1957, din

https://biblioteca-digitala.ro

anul următor cîntă şi din caval, din 1962 din ocarină. iar din 1965 din solz de peşte şi din „pai" (o micuţă ţeavă cilindrică cu ancie simplă).

Remarcabil instrumentist, Ion Lăceanu cîntă cu măiestrie din toate aceste instrumente. Îşi sporeşte necontenit repertoriul muzical, alcătuit din doine, balade, cîntece şi mai ales din jocuri. Zestrea sa folclorică este specifică ţinuturilor din partea de miazăzi a României, locul său de baştină. Talentul său, frumuseţea melodiilor şi arta cu care le interpretează,varietatea instrumentelor muzicale pe care le mînuieşte l-au făcut cunoscut în vreo 40 de ţări din patru continente. În 1970—1972 a întreprins un răsunător turneu în Elveţia, Franţa, Belgia, Republica Federală Germania şi în Olanda, cu mica dar faimoasa formaţie de muzică populară a lui Gheorghe Zamfir.

Discul de faţă cuprinde 20 de piese, cîntate din şase instrumente diferite (nu din cinci, cum greşit stă scris pe eticheta discului şi în prezentarea scrisă), şi anume: fluier (5 piese), caval (7 piese), ocarină (1 piesă), solz de peşte (2 piese), pai (1 piesă) şi cimpoi (4 piese). Nu a fost menţionat paiul cu ancie.

Între piese sînt de remarcat: o doină intitulată *Ca pe vale*, cîntată din caval fără nici un fel de acompaniament, un frumos „Cuculeţ" intitulat *Cîntecul cucului*, în care glasul cavalului se îngînă cu o singură vioară, prima parte din *Cînd şi-a pierdut ciobanul oile*, din caval, şi o doină din solz de peşte: *Baladă munteneacă*. Cu excepţia unui cîntec-romanţă (*Ca la Rucăr*), de asemenea din solz de peşte, toate celelalte piese sînt jocuri, dintre care cîteva cu ritm aparte (*Rustemul*, *Mîndrele*, *Geamparalele din Teleorman*, *Breaza de la Comarnic*), apoi două brîuri (*Brîul de la Işalniţa* şi *Brîu pe opt*), şapte sîrbe (*Sîrba de la Perieni*, *Sîrba de la Vadu Lat*, *Sîrba de la Săceni*, *Sîrba dunărenilor*, *Sîrba morărenilor*, două *Sîrbe* fără alt nume) şi două hore (*Hora de la Videle* şi *Hora de la Drăgăşani*).

Ion Lăceanu este acompaniat de Orchestra Gheorghe Zamfir (12 piese) şi de Orchestra Paraschiv Oprea (7 piese). Întru totul remarcabil acompaniamentul realizat de formaţia lui Zamfir. Cei cîţiva instrumentişti, ce e drept excepţionali, sînt folosiţi în felurite grupări, pe potriva caracterului melodiilor solistului. *Rustemul*, de pildă, cîntat din caval, este acompaniat doar de ţambal şi de discrete bătăi din palme, care îi marchează ritmul specific. Acompaniamentul simplu şi deosebit de muzical este o pledoarie elocventă pentru formaţiile de acompaniament mici, de genul tarafurilor de altădată.

Paraschiv Oprea este un foarte bun cunoscător al muzicii populare profesionale şi un înzestrat dirijor. Orchestra sa, mult mai numeroasă decît a lui Zamfir, este însă greoaie şi lipsită de strălucire, ori de cîte ori se cîntă în tutti.

Comparaţia dintre cele două orchestre, vădit în favoarea celei dintîi, trebuie să aibă, după părerea mea, o urmare practică: reducerea la strictul necesar a tuturor formaţiilor de acompaniament, din toate ţinuturile ţării. Calitatea muzicii populare înregistrate nu ar avea decît de cîştigat.

7. **Nicolae Nemeş-Munteanu şi cimpoierii din Cornereva.** Electrecord 45-EPC 10322. Redactor muzical: Iosif Hastrelter; Maestru de sunet: Ing. Eugen Wendel; Foto: Morel Volbură; Tiparul: I. P. „Bucureştii-Noi". [În colaborare cu Institutul de etnografie şi folclor.]

Am marea bucurie să anunţ cititorilor apariţia unui remarcabil disc închinat unui

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentist popular amator, cimpoierul Nicolae Nemeș-Munteanu din Cornereva (Caraș-Severin) și grupului său de cimpoieri.

Discul cuprinde : *Cîntecul lui Baba Dochia*, o interesantă variantă bănățeană a povestirii ciobanului care și-a pierdut oile, *Cîntecul miresei* așa cum se cîntă în Cornereva și jocurile *Țandăra*, *Sîrba lui Munteanu* și *Brîul bătrîn*, cîntate de cimpoierul nostru, precum și o suită de două dansuri, *Ardeleana* și *De doi*, cîntate de grup.

Aceste înregistrări ilustrează unul din cele cinci tipuri de cimpoaie cunoscute poporului nostru, și anume cel cu caraba dublă, prevăzută cu cinci găuri pentru degete pe țeava melodică și cu una singură pe țeava de ison, tip de cimpoi caracteristic Banatului de miazăzi și zonei învecinate din nordul Olteniei. Același tip era folosit nu demult și în părțile Bucovinei. Melodia este acompaniată de pedala variabilă, în interval de cvartă perfectă (aici : la^1—re^2), scoasă pe țeava de ison a carabei, și de hangul neîntrerupt al „tarauzului", cum i se spune în Cornereva bîzoiului (aici : *re*).

Nicolae Nemeș-Munteanu își poartă cu bărbăție cei 62 de ani ai săi (s-a născut în 1912). Pasionat instrumentist — mai cîntă din fluier, din clarinet și din torogoată —, „cultivă cu nețărmurită dragoste muzica populară a meleagurilor natale. Se ocupă cu entuziasm de „cimpoiașii" săi, de formația de cimpoaie pe care a întemeiat-o cu cîțiva ani în urmă, cu prilejul unei populare emisiuni TV „Dialog la distanță", între Timișoara și Iași. Cu formația sa, alcătuită din șapte inși, a cîntat la Timișoara, Reșița, Caransebeș, Oțelul Roșu, Băile Herculane, Drobeta—Turnu Severin ș. a. A participat și la o seamă de concursuri de amatori.

Nicolae Nemeș-Munteanu este unul din ce mai buni cimpoieri pe care i-am întîlnit. Deplin stăpîn pe instrumentul său, perfect acordat, îl mînuiește cu mare măiestrie, animat de o puternică trăire interioară. Ca o particularitate a stilului său cimpoieresc, semnalez punctarea ritmată a pulsației jocurilor, cu cel mai acut sunet al scării instrumentului (un heptacord major cu cvarta mărită, de la re^2 la si^2), pulsație realizată prin deschiderea ritmică a ultimei găuri (a cincea) a țevii melodice. Această tehnică împrumută cîntării vervă și un aer de veselie.

Acest disc, care cred că va interesa pe toți cei care au pătruns subtilitățile cîntării neaoș populare, ar trebui să nu lipsească din nici o fonotecă școlară. Adaug că înregistrările sale întregesc de minune un cuprinzător studiu asupra lui Nicolae Nemeș-Munteanu și a meșteșugului său, scris de Gottfried Habenicht și publicat în revista noastră (*Un cimpoier bănățean*, în nr. 4/1972, p. 261—297).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PAUL PETRESCU, *Motive decorative celebre (Contribuţii la studiul ornamenticii româneşti)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971, 148 p. + 163 ilustr. + XII planşe color.

Lucrarea lui Paul Petrescu reprezintă o sinteză a studiilor sale referitoare la complexa problematică a motivelor ornamentale şi simbolurilor străvechi exprimate plastic în arta poporului nostru. Atenţia autorului se îndreaptă asupra *semnelor solare*, *arborelui vieţii*, *imaginilor antropomorfice* şi *figurării calului*, considerate pe bună dreptate ca expresii artistice populare ale unor străvechi mituri şi practici magico-rituale, fiind „un fel de martori arheologici ai unor concepţii azi dispărute" (p. 7).

„Introducerea" volumului reprezintă o chintesenţă a concepţiilor teoretice şi metodologice ale autorului, concepţii care ilustrează înţelegerea profundă a fenomenului complex al artei populare româneşti, precum şi importanţa studierii sale pe coordonate metodologice noi, care să permită, pe de o parte, cuprinderea pe criterii strict ştiinţifice a întregului repertoriu al motivelor ornamentale, iar pe de altă parte relevarea funcţionalităţii lor la origini şi urmărirea în timp şi spaţiu a transformărilor semantice suferite de fiecare motiv în parte.

Pentru Paul Petrescu, arta populară este „un sistem de «comunicare», transmiţînd «ştiri» într-un mod specific, care este cel al artei... Decorul în arta populară este o uriaşă şi în parte încă nedescifrată carte «nescrisă», dar alcătuită din semne ordonate după reguli de o vechime imemorială şi totuşi mereu nouă. Reflectînd organizarea socială şi evoluţia istorică, urmînd calea dezvoltării tehnologice, decorul are înscrise în el o mulţime de informaţii, ce se oferă însă privitorului sau cercetătorului în forme adesea criptice. «Citirea» lor necesită o descifrare, implicînd o cunoaştere întinsă a tuturor «semnelor» similare sau corespunzătoare din diferite arii de cultură" (p. 5—6). Considerarea unora din aspectele culturii populare tradiţionale (mitul, ritul, simbolul, magia) ca sisteme de comunicare care transmit informaţii asupra universului ideativ al omului din trecutul cel mai îndepărtat este una din noile teze antropologice care-şi cîştigă mereu adepţi printre oamenii de ştiinţă. Paul Petrescu se înscrie astfel printre încă puţinii cercetători români care au încercat să descifreze — din dubla perspectivă a etnologului şi istoricului de artă — „semnele criptice" din ornamentica populară românească.

Asemenea încercare de pătrundere cît mai adîncă pînă spre originile „semnelor" constitutive ale decorului este o primă coordonată principală a lucrării.

O a doua coordonată — tot de natură teoretică — este urmărirea istoriei semnelor şi simbolurilor. Drumul de la funcţia magico-religioasă iniţială la cea aproape exclusiv estetică este cercetat cu atenţie, relevîndu-se etapele şi mecanismele intime ale procesului. În esenţă, „încetul cu încetul, semnele unor idei arhaice se golesc de conţinut şi se transformă, în cursul unui îndelungat proces, în forme decorative. Repetarea lor necurmată conduce la inevitabile alterări şi contaminări, ce grăbesc şi măresc transformarea lentă, dar continuă a vechilor simboluri. Ordonata logică iniţială, legată de necesităţile culturale şi rituale, se transformă într-o ordonată guvernată de legile diferite ca esenţă ale necesităţilor estetice" (p. 67—68).

Ca o consecinţă firească a unor asemenea principii teoretice, direcţia metodologică pentru care optează autorul şi pe care o aplică în proprille-i cercetări este cea interdisciplinară. Argu-

https://biblioteca-digitala.ro

mentele autorului ce susțin pozițiile proprii față de diverse probleme în discuție apelează la orizontul extrem de vast al tuturor științelor referitoare la om; astfel, argumentele istorice, arheologice, antropologice și etnologice, considerațiile de istorie a religiilor, de istorie a artelor și de lingvistică se unesc pentru a demonstra originea, evoluția în timp și spațiu, specificul și interferențele culturii tradiționale românești exprimate în atît de vastul și complexul domeniu al artei populare.

În încercarea de a descifra specificul românesc al unor motive ornamentale cu răspîndire aproape universală constă încă unul din meritele deosebite ale lucrării. Universalitatea unor semne, ca cele solare de exemplu, a intrigat de multă vreme pe cercetători, ducînd la apariția unor teorii adesea nesusținute de o temeinică bază științifică. În prezent, datele de care dispunem ne fac să acceptăm ideea „unității globale a felului de a gîndi al omului" (p. 7), exprimată și de Paul Petrescu.

Dar, după cum observă pe bună dreptate autorul, „motivele din arta populară de valoare și circulație universală nu apar însă izolate, ci *ele trebuie citite întotdeauna în contextul decorativ al artelor populare naționale*. Ele se subsumează unor structuri decorative care sînt specifice unui popor sau altuia, unei zone etnogeografice sau alteia" (p. 7, *subl. ns.*). Acesta este unul din aspectele pe care Paul Petrescu încearcă să-l elucideze de-a lungul întregii sale cărți: felul în care motivele „universale" au fost topite în contextul general al artei noastre populare, precum și elementele noi, specifice, aduse de români și de strămoșii lor. Dar specificul național „nu se poate întemeia, în domeniul ornamenticii, pe ideea nerepetabilității motivelor. El este de o esență mai subtilă și trebuie căutat *în felul interpretării și compunerii lor*" (p. 22—23, *subl. ns.*). Deși autorul declară că „nu acesta e obiectivul studiului de față", totuși în toate demonstrațiile sale el recurge implicit la acest principiu, urmărind felul în care poporul român a „interpretat" și „compus" în arta sa semnele solare, arborele vieții, calul și imaginile antropomorfe.

Este locul să semnalăm sublinierea de către autor a interesului major reprezentat de studiul artei populare românești: „În complexul cultural-artistic european, teritoriul românesc, incluzînd sistemul muntos al Carpaților și bazinul inferior al Dunării, reprezintă în evoluția istorică una din vetrele de străveche civilizație păstrată cu o impresionantă continuitate de-a lungul mileniilor. În arta dezvoltată pe acest spațiu se regăsesc din cele mai vechi timpuri liniile de forță care au determinat, încetul cu încetul, configurarea lumii artistice europene, primind neîncetat impulsuri dinspre arile mari de civilizație ale Orientului Apropiat și ale vastelor stepe euro-asiatice" (p. 6).

Alături de importanța studiilor de artă populară românească pentru exegezele asupra artei populare europene și universale, Paul Petrescu semnalează deosebit de oportun și contribuția pe care cercetările în acest domeniu — și în general cele de etnologie, adăugăm noi — o pot aduce la problema continuității. Într-adevăr, sîntem de acord cu teza autorului că permanența timp de milenii a unor simboluri și motive decorative în spațiul carpato-danubian este încă un element de natură etnologică (alături de multe altele) care nu poate lăsa nici o îndoială asupra permanenței poporului român pe aceste meleaguri.

La aprecierile făcute nu putem să nu adăugăm și pe cele referitoare la sobrietatea stilului, care subliniază ținuta științifică a cărții. Bibliografia, ilustrația bogată și cele două rezumate în franceză și germană întregesc în mod fericit dezbaterile de fond ale textului. O mențiune specială pentru modul în care Editura Meridiane a știut să asigure o prezentare grafică excepțională unei valoroase lucrări științifice.

Ioana Ionescu-Milcu

https://biblioteca-digitala.ro

VENETIA NEWALL, *Discovering the Folklore of Birds and Beasts*, Shire Publications, Tring, Herts, London, 1971, 72 p.

Contribuțiile prețioase ale Venetiei Newall în cercetarea obiceiurilor și credințelor populare au făcut numele său binecunoscut și apreciat în rîndul specialiștilor. Noua sa lucrare, deși de mici proporții, reușește să dea o imagine sugestivă a „folclorului animalelor" din satul britanic tradițional. Prin bogatul material faptic pe care îl conține, lucrarea se dovedește deosebit de utilă cercetătorului român, care găsește aici o bogată sursă de cercetare comparativă. Aceasta cu atît mai mult cu cît materialului de bază (din Insulele Britanice) i se adaugă constante trimiteri comparative la obiceiurile și credințele popoarelor europene, la legende și mituri ale antichității greco-romane, indiene și egiptene.

În prima parte a volumului — *General Beliefs* — V. Newall demonstrează, prin exemple semnificative, larga răspîndire, marea frecvență, unitatea și diversitatea credințelor care atribuie animalelor sau păsărilor calități excepționale, de multe ori stranii și contradictorii. Procedînd la o abordare istorică, autoarea explică aceste fapte prin originea lor străveche și complexă, legată de sistemul religiilor primitive, în care comuniunea om-animal era dintre cele mai strînse și mai importante. Este binecunoscut faptul că în societățile preistorice și antice anumite animale au fost venerate ca divine. Omul primitiv presupunea că celelalte viețuitoare trebuie să posede calități asemănătoare cu ale sale, de aceea le-a înzestrat cu propria sa facultate de a vorbi, gîndi și înțelege. În acest sens, pe planul creației populare, este amintită lumea basmului, în care animalele joacă adesea un rol important, dînd eroului ajutor și sfaturi. Zeii și oamenii aveau, potrivit aceleiași concepții, calitatea de a se transforma în animale. În satul tradițional, vrăjitoarele sînt acelea care posedă această putere de metamorfozare. Ideea strînsei înrudiri dintre om și animal este ilustrată și printr-o realitate din evul mediu (pînă în sec. al XVIII-lea), cînd diverse animale domestice și sălbatice erau aduse în fața curții, judecate și condamnate ca și cînd ar fi fost ființe umane cunoscătoare ale legilor, ale noțiunilor noastre despre bine și rău.

În continuare se discută semnificația păsărilor în gîndirea primitivă. Pentru omul primitiv, facultatea păsărilor de a zbura părea cu adevărat miraculoasă. Ele locuiau cerurile — domeniul tradițional al zeilor — și în felul acesta păsările păreau legate de ființele divine. În basme păsările vorbesc adesea o limbă specială, proprie, ajutînd oamenilor care printr-o împrejurare fericită au învățat să le înțeleagă. Ideea că sufletul părăsește trupul, după moarte, în forma unei păsări este foarte larg răspîndită în lume și de aici numeroasele credințe și practici rituale legate de anumite păsări.

Acest capitol introductiv este urmat de prezentarea sistematică a folclorului animalelor (obiceiuri, credințe, practici magice) „from adders to zebras", de unde și titlul acestei părți — *Animal Folklore Alphabet*. Parcurgînd cele 85 de mici capitole, consacrate unui număr egal de viețuitoare, avem o imagine de ansamblu clară asupra rolului, locului și semnificației fiecărui animal în concepția populară. Ceea ce se desprinde ca o caracteristică generală a acestor credințe este bivalența atitudinii omului față de un anumit animal care în puține cazuri este socotit în exclusivitate pozitiv sau negativ. Această apreciere ține de foarte mulți factori prescriși de tradiție, dintre care remarcăm caracteristicile individuale ale animalului (în special culoarea) și condiția de loc și timp în care acesta vine în contact cu omul. În continuare, ne vom opri numai asupra ipostazelor mai importante în care animalele apar ca obiect al credințelor populare, prezentate de V. Newall. Comportarea diferitelor vietăți era observată cu multă atenție în scopuri divinatorii, care scrutau viitorul omului, destinul său sub cele mai diverse aspecte. Cunoașterea vremii, prevestirea calamităților naturale, atît de importante în societățile agrare, erau anunțate tot de modul în care o serie de animale se comportau în momentele anterioare schimbărilor meteorologice. Concepția populară despre caracterul fast sau nefast al animalelor, erorile populare în legătură cu trăsăturile lor fizice și fiziologice, alături de simbolistica animală, formează o altă categorie de fapte cu o mare pondere în lucrare. Dar cele mai frecvente relatări vizează rolul animalelor în medicina populară: animale întregi sau diverse organe ca „materia medica" în medicina empirică și rolul lor în descîn-

https://biblioteca-digitala.ro

tecele și vrăjile medicinii magice sau ale practicilor de magie neagră. Ori de cîte ori este posibil, autoarea dă explicația logică a acestor credințe, practici, care îmbracă formele cele mai surprinzătoare și derutante. O mențiune specială capitolului *The Bees*, frumosului material despre rolul albinelor în riturile funerare, comportamentul uman față de roiuri, capitol pe care-l socotim dintre cele mai izbutite ale lucrării.

Desigur, repertoriul de fapte putea fi completat cu foarte multe alte exemple, dar scopul lucrării nu a fost o prezentare exhaustivă, ci una selectivă și reprezentativă, ceea ce este împlinit cu deplin succes.

C. B.

HANS FISCHER, *Völkerkunde-Museen*, în „Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde", Hamburg, vol. 1, 1971, p. 9—53.

Studiul se înscrie pe linia unor preocupări teoretice actuale. Autorul definește scopul, structura și sarcinile muzeului etnografic în forma sa clasică. Se pune întrebarea dacă această formulă corespunde cerințelor societății contemporane și care sînt posibilitățile sale de modernizare.

H. Fischer este de părere că muzeografia etnografică trebuie să-și formuleze în primul rînd scopurile urmărite și să găsească cele mai eficiente metode de realizare a acestora. Scopul unui muzeu etnografic este înainte de toate comunicarea rezultatelor științifice ale etnologiei. În funcție de țelurile propuse se organizează structura și conținutul muzeului, culegerea materialelor, modalitățile de expunere, munca de cercetare, planificarea de perspectivă etc.

Autorul critică faptul că, pînă în prezent, muzeele etnografice s-au axat cu preponderență pe cultura materială (ergologie și tehnologie) și au neglijat alte domenii etnologice importante. În condițiile în care numeroase aspecte de civilizație și cultură au dispărut sau sînt pe cale de dispariție, muzeograful are datoria de a le salva în primul rînd pe acestea.

Sarcina centrală în etapa actuală este modernizarea și H. Fischer dă în acest sens o serie de indicații prețioase. Prin utilizarea celor mai moderne mijloace și procedee de expunere va crește gradul de atractivitate al muzeului etnografic conform gustului contemporan. Tehnicile estetice de expunere creează un complex funcțional mai accesibil în general, dar criteriile estetice nu trebuie să subordoneze pe cele științifice, ci dimpotrivă să contribuie la punerea lor în valoare. La baza organizării unui muzeu etnografic modern trebuie să stea o concepție teoretică și metodologică solidă, fudamentată de etnologi.

Criteriile decisive de selectare a exponatelor sînt cele de ordin etnologic. H. Fischer pledează pentru expunerea fenomenelor esențiale, tipice de civilizație și cultură, care caracterizează și deosebesc în același timp o colectivitate umană sau o regiune de pe glob, și este împotriva „cabinetelor de rarități" și de elemente exotice, care atrag desigur mai mult pe vizitatori, dar care creează adesea o imagine eronată asupra unui popor sau a unei zone. Trebuie prezentate acele fenomene care reflectă procesul general de evoluție a civilizației și culturii populare, transformările survenite, direcțiile și tendințele de dezvoltare, fantezia creatoare a omului și capacitățile sale tehnice, progresul, raportul dintre tradiție și inovație. În lucrare se recomandă folosirea și a altor categorii de exponate în afara celor clasice (obiectele propriu-zise): hărți, desene, tabele, scheme, fotografii, texte scrise, diapozitive, filme, benzi de magnetofon etc.

În privința categoriilor de vizitatori cărora li se adresează expoziția respectivă, autorul este de părere că trebuie atrase toate cadrele care lucrează în procesul de educație și instrucție (inclusiv părinții cu copii mici) și gupele de vîrstă tînără; problema grupelor de vîrstă se va rezolva în cele mai bune condiții prin crearea unor secții speciale pentru copii și tineri.

H. Fischer subliniază necesitatea fundamentării unei planificări de perspectivă a muzeografiei etnografice de către muzeografii etnografi în colaborare cu alți specialiști (psihologi, pedagogi, sociologi, decoratori, esteticieni etc.). În acest scop este nevoie de evaluarea obiectivă prin sondaje și date statistice a eficacității fiecărui muzeu etnografic. În lucrare este propus un punctaj concret de aspecte care să fie urmărite și pe baza cărora se va putea trece la analize mai aprofundate.

În etapa actuală, în ciuda existenței unui arsenal de mijloace moderne de informare, muzeul etnografic rămîne un instrument utilizabil în mod eficient pentru comunicarea de cunoștințe publicului larg, iar muzeografului etnograf îi revine în acest sens sarcini deosebit de importante.

M. M.

JÁNOS MANGA, *Ungarische Hirtenschnitzereien*, Budapest, Corvina Verlag, 1972, 93 p, +16 pl.

János Manga închină acest volum preocupărilor artistice ale păstorilor unguri, pe care Otto Herman, care s-a ocupat primul de acest domeniu, le-a denumit artă pastorală („Hirtenkunst").

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, str. Gutenberg nr. 3 bis

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VULCA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

G. ALEXICI, **Texte din literatura populară română**, tom. 2 (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 19, nr. 1, p. 1—84, București, 1974

I.P.I. — c. 3518

43407

Lei 20.—

https://biblioteca-digitala.ro